

إبراهيم محمود
الجسد المخلوع
بين هز البطن وهز البدن
رياض الريس للكتب والنشر
RIAD EL-RAYYES BOOKS

إبراهيم محمود

الجســـد المخلوع

«بين هز البطن وهز البدن»



The Shaken Body
Between Belly Dancing and Tension
Ibrahim Mahmoud

First Published in July 2009

BEIRUT - LEBANON
elrayyes@sodetel.net.lb - www.elrayyesbooks.com

ISBN 9953 - 21- 420 - 4

الطبعة الأولى: تمّوز (يوليو) ٢٠٠٩

لشراء النسخة الإلكترونية:
www.arabicebook.com

تصميم ورسم الغلاف: نايلا يحيى
(محترف بيروت غرافيكس)

المحتويات

الإهداء

إلى مؤخّرةِ نحلة حصراً...

ا. م

استشرافات للنظر الشارد

١ ـــ وساقان مار اللحم موراً عليهما إلى منتهى خلخالها المتصلصل

إذا التمست أربيتاها تساندت لها الكف في راب من الخلق مُفضِل

الشاعر: الأعشى الكبير

٢ ـــ ويروي لنا «بيرتن» عن أهل الصومال أن الرجال إذا ما أرادوا اختيار الزوجات صفوا النساء صفاً، واختاروا من بينهن أكثرهن بروزاً في العجز، وليس في عيني الزنجي أقبح من المرأة النحيلة.

نقلاً عن «ول ديورانت» في: قصة الحضارة، ج١، ص ١٤٣.

٣ ـــ عجيزة المرأة: عجزها، ويقال للرجل للتشبيه، ولا يوصف به، والعجيزة للمرأة فقط، والعجازة ما تعظّم المرأة عجيزتها.

ابن منظور، في: لسان العرب، مادة عجز، مجلد ٥.

٤ ـــ وعن نافع مولى ابن عمر أنه كان يقول: «العجيزة أحسن الوجهين!» فقيل له:

«ولم؟» قال: «الوجوه الحسان كثيرة والأعجاز قليلة».

من كتاب عبد الملك بن حبيب (كتاب أدب النساء)، ص ١٨٠.

٥ ــ وبطن ذات سُرَّة وأعكان، وردف كأنه جبل الريّان.

جلال الدين السيوطي، في كتابه: رشف الزلال من السحر الحلال

٦ ــ «لا يمكن أن نفكر أو نكتب إلا جالسين» (غوستاف فلوبير) ــ تمكّنت منك، أيُّها العدميّ! أن تكون ذا مؤخرة ثقيلة فتلك، بامتياز، خطيئة في حقِّ العقل. وحدها الأفكار التي تـأتينا ونحن مانحون لها قيمة ما.

نيتشه: أفول الأصنام، الترجمة العربية، ص ١٤.

٧ ــ القمر هو فتحة مؤخرة السماء

ميلان كونيرا

٨ ــ أما صيغة «بُوترما» فتعني ذا المؤخرة المحدودبة، وهي شتيمة تتكرر في اللغة اليومية، وترمي إلى المسّ بالانتماء الذكوري للموجهة إليه.

مالك شبل، في كتابه: الجنس والحريم روح السراري، الترجمة العربية، ص ٦٦.

٩ ــ They know I am on tonight my hips don't lie

And I am starting to feel it's right

All the attraction, the tension

Don't you see baby, this is perfection

Shakira, Shakira

(مقطع من أغنية شاكيرا «hips don't lie» التي قدمتها في افتتاحية كأس العالم لكرة القدم في برلين، صيف ٢٠٠٦)

خلف الستارة الشفّافة (لتكن مقدمة)

يحتاج المرء إلى كمّ وافر من السنين، ليدرك أنه موضوع نظر الآخرين، وأن أنظار الآخرين، لا تتركز على نقطة واحدة من جسمه، مثلما أنها لا تساوي بين عموم مكونات جسمه من الخارج، وعلى ذلك يكون التصنيف القولي: البلاغي، والجمالي، والمعرفي التاريخي، من خلال تعليقاتهم المسموعة، وتلك التي تتردد همساً من حوله، في محيطه، ويحتاج بالمقابل إلى الكم الزمني ذاته من السنين، بالتالي، ليدرك في حدود إمكاناته النفسية والمعرفية الذاتية، ما يتخلل أقوال الآخرين من حوله، في محيطه، من تعليقات، وما وراء التعليقات المختلفة هذه، من غمز ولمز متنوعين ومتداخلين، وهو يحتاج ثالثاً، إلى الكمّ الزمني نفسه بالمقابل أيضاً، لكن مضاعفاً هنا، ليحاول أن يدرك سر هذا التواصل الصامت نسبياً، أو الذي يترجَم كلاماً أو موقفاً ضمنياً، بينه وبين هؤلاء المشار إليهم، وهذا الإدراك المسمَّى، تستحيل الإحاطة به، لأن من المستحيل أن يكون الإدراك موضوعاً مدرَكاً، والمدرَك أوسع منه، لكونه يشمل الظاهري والخفي، فضلاً عن كون الظاهري والخفي يظلان نسبيين طبعاً، وهما يخضعان لتشذيب ونسخ وقص ثقافي باستمرار.

والموضوع هنا، هو الجسد، والجسد، أكثر من كونه موضوعاً مطروحاً للنظر، لأنه أكثر من اعتباره موسوماً على مستوى النظر العقلي. فثمة ما لا يُسمى فيه، ثمة ما يحظَّر النظر فيه تسميةً، حتى من قبل ذات الشخص، ذاك الذي يحاول الإحاطة بكليته، ويزعم أنه يقول كل ما يخص الجسد، بينما هو في واقعه النفسي، لا يقول إلا ما أعطي له تربية وثقافة، لا يقول ما هو متحفظ عليه، أو ما يعتبره مدرَكاً ضمنياً من قبَله، ولكنه في

الوقت ذاته، يبقيه متكتماً عليه.

ولكي أكون أكثر تحديداً لموضوعي، وفي الحدود التي يمكنني التحرك بامتدادها التاريخي والثقافي وما يمنح الامتداد الطولي هذا، بعدَه الفعلي، أي من جهة العَرَضي العمقي، فإنني أتوقف في المحيط العضوي المقتطع منه، أو المتستَّر عليه، والمشار إليه بأسماء ومسميات مختلفة، والموظَّف لأداء مهام متفاوتة الأهمية، من منظور جماليةِ الجسد، واستراتيجيته القيمية، وكيفية التعبير عنه، ومن يكون المتكلم أو الكاتب، وموقعه في القول والكتابة... إلخ، أشير إلى البرزخ الفاصل بين الجزء العلوي للجسد «بالمعنى الواعي للمفهوم بشرياً»، والجزء السفلي للجسد هذا، وهذا البرزخ هو: المؤخرة، أو ما يسمى: الردف، أو: العجيزة... إلخ، وإن كان مفهوم البرزخ استعارة مكانية عضوية، حيوية هنا، حيث إنه يسمي في الظل أشياء كثيرة، وفي صمت لا يُفَكُّ أسرهُ!.

إذ خلف حركة الجسد، وبالنظر المباشر عن بعدٍ، ثمة أكثر ما يمكن قوله عن هذه (الثقافة: واسطة العقد)، الثقافة التي تحتفل بالكثير من الرموز، والمجازات، ثمة ستارة شديدة الشفافية، شديدة الخطورة بما تجلوه، وما يمكنها أن تعين النظر على مكاشفته، وتوخّي أبعاده، ضرورته ما يَعِدُ وما لا يَعِدُ به...

إنها ثقافة مشتقة من ثقافة، مثلما هي ثقافة ترتد إلى ثقافة وتقايضها، من خلال مجموعة من التحكيمات التي تُعرَف بها، هي ذاتها محاذيرها، وهي ذاتها مقاديرها في المباعدة والمقاربة.

فأن يكون حديثٌ عن المؤخرة، وكيف تكون، وماذا يمكن أن يقال فيها، وفي أي وضعية وداخل أي سياق، وما تمثّله المؤخرة هذه، ومن هو الناظر إليها، وفي أي وقت، وأي صفة عمرية، جنسانية، تربوية لها... إلخ، فإن هذا يعني، من بين ما يعني، مجموعة العقود القيمية التي تحيط بها، مثلما هي مجموعة الرهانات الصامتة، وتلك الواضحة الفاضحة في آن، تلك التي تسبر غور مفهومها، فالمؤخرة ليست هامش الجسد، إنما عتبة الرؤية الأكثر خطورة، التي تعاين فيه ما يريد صاحبها التغافل عنها، أو التعتيم عليها، إن المجتمع لهو ذو بنية مؤخراتية، بصيغ شتى!

لكي أكون أكثر وضوحاً، أكثر دقة، أشير إلى ظاهرة المؤخراتية في المجتمع (على الأقل،

في مجمل المجتمعات العربية والإسلامية)، تلك التي تشكل مجال استقطاب الأنظار، وإدارتها. ويمكنني الجزم هنا، بأن في وسع مؤخرة ما (أنثوية: شبابية قبل كل شيء)، أن تحدث بلبلة مرئية لافتة، وفي ساحة عامة، عندما تفاجئ مجموعة الموجودين هناك، وتكون عابرة، وهذه البلبلة سرعان ما تتحول إلى تعابير مقتضبة أو غمغمات (كلمات غير واضحة ومتقطعة، ضمنية)، وحتى تعليقات وتأوهات وتحسرات، عندما تصبح المؤخرة الأنثوية تلك، محط الأنظار، ليكون مجالٌ أوسع، أكثر قدرة على استثارة الجمع القائم، كما لو أن طقساً حقيقياً يجري العمل به والدخول فيه، لأن هستيريا النظر الجماعية هذه، تظهر إلى السطح كلاماً وحركات، لها معنى جلي، الكثير مما هو مخبوء في الداخل، وكلما زاد الجمع، واندفع النهر البشري أكثر في النظر الاستثاري، تبدى المخبوء أكثر، كما لو أن المسؤولية أنثوية، أما المؤخرة الأنثوية الأخرى، والخاصة بامرأة متزوجة، فلا أظن أن القارئ المعني بغافل عما تستثيره هي الأخرى من تعليقات وتصورات وإيماءات، وحتى إشارات أخرى، تتناسب والموقف الجماعي، أو المكان... إلخ.

أما بصدد المؤخرة الذكورية، فلها بعد آخر من جهتها، ولكنها، لا تفلت من النظر، ومن التعليق بالمقابل، وفي بعض الحالات من الانشداد إليها، من قبل أفراد معينين مأخوذين بها، سواء في التذكير بالمقابل أو بالتحوير للمشهد رغبياً!

بصورة عامة، لا مؤخرة، مستثناة من التقويم أو التعليق الصريح أو الضمني، أي إن المجتمع عندما يتم ربطه بمفهوم المؤخرة، فالمقصد المعرفي من ذلك، هو ما يوليه هذا المجتمع للمؤخرة، ولكن الأهم، هو ما يمكن للمؤخرة أن تكشفه، من ثقافة فاعلة بأكثر من معنى، وفي أمداء مختلفة، بصدد سلسلة المحظورات ذات الدمغة الجنسانية، وتداعياتها الجسدية المختلفة.

لا أدخل هنا، في سرد سِيَري، عما كنت أشاهد وأكتشف، مذ أبصرت عيناي الدنيا، أي محاولة وضع تاريخ تسلسلي، حقبي مصغَّر، تقويمي ما، يخص المؤخرة كصورة متحركة وكدلالة.

أولاً، كان يمكن لأهل القرية التي أنتمي إليها، وفي القرى المجاورة والمنطقة عموماً، وفق ثقافة تضع الجميع في إطارها عموماً، أن يُظهِروا ذلك التفاوت الجنساني (أي ما يحث

الموقف من الجسد، وفي امتداده الجنسي وتقويمه)، ومن ناحية الحكم المسبق عليه، لكونه مقرَّراً متوارثاً، معمولاً به مسبقاً، بين الذكر والأنثى، منذ الصغر، إذ لا أسهل من رؤية الطفل الصغير عارياً، وهو في سنواته الأولى، وهو يلعب بحمامته، وبانتشاء طفولي ممسرح بالفطرة، وسط ضحكات وتعليقات الموجودين، الإناث والذكور، وربما باستثارة جانبية لها مغزاها منهم، تجاوباً مكرياً، أو مستبطناً لطفولة تسرح بأهوائها، وهي واعية لها هنا، أن يكون الموقف من مؤخرته أكثر تخفياً، لا بل غيرمصرَّح به، لأن النظر يتركز على (المقدمة)، كما لو أن الاستعراض الذكوري مُجاز هنا، بينما يكون التشدد في الطرف الآخر، من الأنثى، حتى لو أنها في ساعاتها الأولى إثر الولادة، إذ يجري التحفظ عليها، أو يجري التكتم عليها، وحجب جسدها الغض جداً، استجابة لثقافة نافذة المفعول، في تفاوتها القيمي المريع، ويكون الموقف من مؤخرتها، وهي لما تزل صغيرة، في سني عمرها الأولى، مستجيباً لأشكال الهواميات أو المتخيلات، ذات الصلة بالوظيفة المسندة إليها مسبقاً، وبحسب الهيئة التي تبرز فيها، كما لو أن كينونتها أداءً، مقررة سلفاً، كما في مجموعة أقوال تتردد هكذا: هذه المؤخرة لها مستقبلها، هذه المؤخرة فتاكة، هذه المؤخرة علامة شؤم، هذه المؤخرة مروّعة... إلخ، فالجسد يُختزَل في منطقة الحوض، أو محيط المؤخرة كثيراً.

هذا ما كنا نلحظه ونشهده، دون أن نعلم بذلك جيداً، حتى عمر متقدم، ومن خلال التجربة اليومية، تجربتنا، ونحن نُحاط بأنظار الكبار، تجربتنا ونحن نخضع لامتحانات، نخوضها دون وعي منا، ونحن نجهلها تماماً، تجربة الجسد في إخراج معين لبعض، من شؤونه على مستوى النظر، وتجربتنا ونحن نترعرع وسط مجموعة من تابوات النظر، الحجُب المتعددة، كما هو متداول بدقة، وكما يظهر هذا بجلاء، من خلال حالات خرق عفوية، وما ينجم عن ذلك من خلل يعالَج سريعاً!

كان يمكن أن يقال الكثير عن هذا أو ذاك، عن هذه أو تلك، من أقوال أو تصورات، إلى درجة شمول الحديث أو التعليق بعضاً من أفراد العائلة أو الأبوين على الأقل، من خلال تصور ما عن المؤخرة، وما يمكن أن تشكله هذه المؤخرة، من نواة أولى، لسرد أحاديث جانبية، تكون بيت القصيد، وذلك بالنسبة للذين يريدون الكشف عن مخبوءات نفسية لهم، أو التحايل على اللغة، بضروب من المجازات المختلفة، ومن باب الغمز واللمز السالفين وغيرهما، وكلٌّ حسب انتمائه الجنسي، وبالنسبة للواتي في

نفوسهن غرض، سواء بالنسبة لما انتظرن البوح به في فرصة منتهَزة، أو وهنَّ إزاء حالة، لا تنفصل عن مجموعة من العلاقات الاجتماعية، والمقايسات النفسية.

وكان يمكن بسهولة أن يُسمع كلام إحداهن (فتاة قروية مثلاً)، وهي تقول لنظيرتها، في وضع ما، كيف أنها تتعرض لمطاردة بصرية، لاستطلاع بصري، وهي تشير إلى شخص ما أو أكثر، وتحاول أن تتحاشاه، وهي عالمة تماماً ماذا تعني المتابعة هذه، وبنوع من المضايقة الجلية.

لاحقاً، تختلف الكشوف الأثرية اللحمية الطابع، وأثريات المعاني، والتحكيمات القولية، مع التقدم في العمر، وبرؤية أمور كثيرة تخص الجسد، وفي مجتمع آهلٍ بالسكان، في تنوع مراتبهم، ووظائفهم، ولكنهم في مجملهم لا يخفون حرصهم على ضرورة التكتم على مناطق دون أخرى من الجسد، والجسد الأنثوي أكثر، إن مجرد حشر اسم أنثوي في مضاربة لغوية أفرادية، وفي عمر محفّز لذلك، يعني التعريض ببعض المناطق، كان يُتحاشى النظر فيها علانية، الإشارة إليها صراحة في اللغة، لما في ذلك من تهديد لحصانة الذاكرة الجمعية العُرفية، وفي الوقت الذي ينخرط فيه الجميع أو يكاد، في معايشة هذا (الجرم) انفرادياً أو تكتلياً، أي إنه حيثما كان المجتمع آهل بالتابوات، يكن بالمقابل آهلاً باختراقات، في أمكنة وأوقات محددة، معلومة هنا وهناك.

تكون المؤخرة محل اشتهاء، محط تعليق أو توصيف، كمركز حساس ومتقدم بالنسبة لعموم الجسد، ووفق الثقافة القائمة، فالسمينة مشتهاة في مجتمع يراهن كثيراً على ثقافة تفاوتية، ولكنها الثقافة التي تراهن على مكانة الشحم واللحم والإثراء القيمي المفعَّل فيها، وحيث تكون المرأة لقيا الرجل، تكون الذكورة مطاردة للأنوثة، وتكون المؤخرة، كما لو أنها حقل سباق ذكورة معلومة، إن اكتنازها، يعادل رخاءً على مستوى الواقع، يوازي نشوة منتظرة أكثر، على صعيد الممارسة الجنسية، حيث تكون المرأة كجسد، موجَّهة في دائرة اهتمامات الجسد الذكوري.

ولا تفلت مؤخرة الذكر من التعليقات، وفي حالات معينة، إذ ما أكثر ما يقال عن مؤخرة ذكر أنها مؤخرة أنثى من خلال توصيفات معينة: السمنة، البروز، أو التكور، أو الانحدار... إلخ، ويكون هذا مصدر قلق، متعدد الدلالات، لصاحبها بالذات، في

الوقت الذي تساعد فيه المؤخرة هذه، في الكشف عن الكثير من المغيَّبات ذات الصلة باللامفكَّر فيه، على أكثر من صعيد طبعاً.

في ما بعد، ونظراً لهذا الجانب الموقوت من الجسد (هذا الحزام الناسف باستمرار)، ليس من باب اشتهاء الحديث فيه، وإنما استمراراً لمعاينة حدث قائم، حدث لا يتوقف حركةَ قولٍ ونظر وسواهما، مزاولة لغة متشعبة برموزها ودلالاتها ومباشراتها، تحيل الجسد إلى ما يشبه المشرحة، وتعاين فيه ما يتصدر الجسد، على مستوى التذكير به، أكثر من غيره بسلسلة من المواربات اللفظية، وحتى التعبيرية (في الفن مثلاً)، ومن خلال هذا الجموح السري والنشط معاً، أي خطورته. إزاء كل هذا، كان لا بد من انتظار (حصاد) ثمين، حصاد يطال الموسم التاريخي الطويل لعموم الجسد، حيث يكثر الحديث، تكثر الكتابة، تكبر المساحة الإيحائية والإيمائية، الاحتيال على اللغة باللغة، تبرز حوادث تسميها وسائل الإعلام، وفق المطلوب منها رسمياً، تخص جرائم مرتكبة في هذا المضمار (وما أكثر ما يُرتكب من جرائم، دون أن يصار إلى تتبع مواقعها، أو بتُّها، أو التعرض لخلفيتها، لأسباب كثيرة، ومنها بالذات هذا المسعى لإبقاء ما لا يُراد التذكير به على السطح، في وضع من السرية التامة أو شبهها، استجابة للثقافة القائمة، لأن ذلك يخلُّ بأمن مجتمع كامل، مجتمع موسوم بالحصانة، العفة، العصمة، ويقاوم المكاشفة، وما أكثر ما يكذِّب الموسوم هنا!)، فالسر دائماً حارس أمن المجتمع وخائنه في الوقت ذاته، لأن عليه، في سلسلة اختراقاته المستمرة، الدورية منها وغير المحسوبة، عليه أن يبقى أعمى، أصم، أبكم، وإلا تداعى المجتمع بالذات، هذا الذي يحرص أشد الحرص على مؤخرته، ولكنه يتجاهل ما يقال ويحدث، بصدد المسّ بها، وفي وقائع يدركها المجتمعي نفسه هنا وهناك.

ولعلي من خلال متابعاتي السابقة، في العديد من مؤلفاتي ومقالاتي عن الجسد، وفي كل مرة، كنت أراني إزاء مناطق أخرى، تتطلب معاينة أكثر لروابطها القيمية والرمزية، أو تعرضاً مستقلاً لها، نظراً لحضورها الكثيف في سياق جملة الشبكات الاجتماعية ما تحت اللغوية الرسمية والصريحة، ما تحت السلوكية المرسومة اعتبارياً، وطي المكتوب والمكبوت بالذات، كما تؤكدها الإحالات المرجعية في الأدب والفن وحتى في اللغة ذات الصلة بنصوص فكرية، في تراكيبها المختلفة، لحظة التدقيق في بنيتها، وكيفية تجليها تصوراً جسدياً موزعاً بين محظور ومسموح به.

وتناولي لموضوعة المؤخرة، وكيف تتفعل في التاريخ الثقافي للأفراد، وعلى مستوى عام، في المجتمع، في تنوع مشاربه، في الظل، وفي الصمت: وهما المجالان الأكثر تهيئة للضلوع أكثر في الإثم، والذي يعتِّم عليه، في النكت والطرائف والقول المباغت والسلوك المفاجئ، هو تناول هذا المعطى الجسدي المنهوب، دون أن يجري الاقتراب اللازم منه، وما يعنيه هذا النوع من التعامل من تبلبل لخاصية الجسد الاجتماعي، من انفصام معاش، يُزكى كثيراً، وكأنه وضع طبيعي.

في نطاق موضوعة المؤخرة، ثمة الكثير مما يمكن قوله، والمؤخرة اثنينية، تضم إليها الذكر والأنثى، والأمثلة في طابعه المَشاهدي والمتحصّل، تكون مأخوذة من التاريخ المدوَّن لها، التاريخ المقروء في نصوص مختلفة، كما هو التاريخ البصري: في الفن البصري، وفي ما هو مسكوت عنه، عَبْر السرد الذي يُبالَغ فيه كثيراً أحياناً، في الإشارة إلى مؤخرة المرأة: ردفيها، عجيزتها، بينما من النادر يتم التذكير بمؤخرة الرجل، وما يعنيه هذا الامّحاء المتفق عليه، هذا التحرير المناقض لواقعه، تجاوباً لميكانيزم ذكورة، تستبيح في الأنثى أولَها وآخرها، بينما تستريح هي على مؤخرتها، إن جاز التعبير، كما لو أن إشارة واحدة إليها، تعدم فيها وقارها التاريخي المزعوم.

ولعل الذي أمدَّني بعزيمة بحثية أكثر في تعقب خطى المؤخرة هذه، وتنوع مجالاتها، وكيفية استحداث المرافق الأدبية والفنية، إن جاز التعبير، وتجلي علاقات مختلفة، تدخل في صلب الفن البصري، وحتى الفن الجماهيري (من خلال الرقص، عبر عروض الجسد، بصور لافتة ذات نسابة فنية ملهِمة، وفنية مبتذلة، هي ذاتها تكون عرضة للمساءلة عما وراء هذا الإسفاف الجسدي الملحوظ، وأي ثقافة تجلوه، في المشاهد الفيديوكليبية المفتوحة، والمرسلة في الهواء الطلق، مثلاً، أو إبراز حركات، أول ما تقوم به العين وهي تربض في نقطة مكانية، وتستطلع الجوار الجسدي، يكون انطلاقاً من المؤخرة، من خلال الحركات النافذة تأثيراً، حركات نفَّاثة في العقد، إن جاز التعبير، بالنسبة للذين يتلمظون في دواخلهم، مثلما هي حركات، تشهد على هذا التردي في الموقف من الجسد، وعبر الموقف من المؤخرة بالذات، والتصعيد بالمفهوم الجنساني فيها، تردي ثقافة يُعمَل بها... إلخ)، أقول، لعل الذي أمدني بعزيمة بحثية أكثر، هو مشاهداتي البصرية في أكثر من مدينة أوروبية، ما بين عامي ٢٠٠٥ ــ ٢٠٠٦، لتلك العروض الفنية النحتية التي ثبتت في الشوارع العامة، والمشهورة، في كل من فيينا النمسا، بصورة خاصة، وإلى جانبها

براغ تشيك، وفي حديقة اللوكسمبورغ وغيرها، بباريس، إنها منحوتات تظهر الجسد في أكثر مناطقه استثارة للعين، ربطاً بالماضي: اليوناني قبل كل شيء، كما تسنت لي، رؤية أشكال كثيرة لهذا الجانب في (متحف التاريخ) في برلين، وتداعيات النظر المباشرة، والربط التاريخي الثقافي بين مشاهد كهذه، وما يجري على أرض الواقع، فلا تكون المؤخرة واقعاً، مجرد مشهد معروض جامد خامد للنظر، إنما تكون مدماكاً عالي الجودة، لاكتشاف حركية مجتمع من الداخل كثيراً، نبض تاريخه الأوابدي المتسلسل، أي محاولة وعي مكانية، منبّهة لأهله، وذلك في الربط بين ما هو موجود، وما هو معيش تاريخياً، ويكون خطاباً مجسّماً، ومن خلال الفن وغيره.

ما أتعرض له، قد أعتبره جديداً في ميدانه، على الأقل من خلال متابعاتي المختلفة، وبشكل لافت، من جهة ما قرأت، إذ يمكن رؤية التفاوت غير القابل للمقارنة، من ناحية فظاعته بين ما كُتِب حول هذا الجزء المفصلي الحيوي البرزخي من الجسد، بخصوص المرأة، وفي نصوص شعرية عربية قديمة، مؤرَّخ لها بما قبل إسلامية، وإسلامية لاحقاً، وما بعدها، وبشكل أقل بكثير، كما لو أن الذي كان يثير من كان يتلمس في ما كان يُتعرَّض له شعراً قبل كل شيء، وما يمكن ملامسته علماً مجازياً، يسهل العثور على المشار إليه، قد فقد مفعوله، أو توارى لحساب جوانب أخرى: جسدية، وهذا غير صحيح إطلاقاً. إذ استمر الحديث الشعري، النثري: الاحتفائي، الاحتفالي، الإيروتيكي، التغزلي بأشكاله، وما زال يُعمَل به، ينصبُّ على الجسد الأنثوي بصورة خاصة جداً، إزاء الشعر والعين والفم، أو الوجه، والخصر، واليد، والساق... إلخ، وتراجع الردف، الكشح، أي المؤخرة من جهة الوصف، أو أخذِ هذه المنطقة المثيرة، لكل ذي نظر مباشر وسواه، إلى درجة عدم التذكير بها، وكأنها اختفت أو غير موجودة، وربما برز اهتمام بها، في نصوص روائية، من ناحية الوصف، تلبية لأكثر من هدف، أو غرض: اجتماعي، اشتهائي، رمزي، دلالي، كما لو أن مجمل أعضاء الجسد الخارجية، وفي الأنثى تحديداً، قد تقاسمت المنطقة هذه، وبنوع من التآمر المباح المتاح، هذا الذي بدوره، يكشف عن تآمر من نوع آخر، وهو: العفة المزيَّفة، تلك التي يطَّلع بها المعني، أو تجلو بها كتابة الشخص، حيث عموم الجسد محط نظر، والمنطقة المعتَّم عليها، هي المرصودة في المجمل، من خلال التركيز على الجسد، أي إن ثمة مفارقة مضحكة هنا، تتبدى في كون النظر يتركز مثلاً على الصدر العامر (تعبير وصفي، حركي، يخدم الجسد الذكوري)، والخصر الضامر أو الأهيف، والساق البضة، مع بقاء الوسط طي المجهول، رغم أنه معني من

خلال المدوَّن عن الجسد، وفي أكثر من إشارة مباشرة ملاصقة، أو كناية، استجابة لقيمة اجتماعية خُلُقية عائمة، أي تعبيراً عن شبقية ذكورية مستديمة، ملحوظة بيسر، (تعرضت لجوانب مختلفة مما تقدم، في كتابي: **الشبق المحرم**، الصادر عن شركة رياض الريس، قبل سنوات)، وفي الأدبيات الحديثة ذات الصلة المباشرة بالجسد، ثمة شحٌّ ظاهر في هذا المضمار، أي ما يخص: علم اجتماع الجسد، أو: انتروبولوجيا الجسد، والأمر الأكثر لفتاً للنظر، وبشكل مريع هذه المرة، هو أن الحديث عن الجسد، ما إن يُلفَظ، حتى تقفز المرأة إلى الواجهة، بكامل جسدها، وبأكثر أجوائه استثارة، ومن ذلك ما أشرت إليه، وما يدخل في صميم موضوعي ويشكله، وكأن الجسد الذكري لا حضور له، ولهذا جاء التركيز على هذا الشح أو التعتيم المتعلق، بسبب إبقاء الجسد الذكري، بعيداً عن دائرة التوصيف، وكأن الإيروتيكا ذكورية، وأن المرأة لا تعرف الشبق، وهذه إحدى مآثر اللغة في أوليائيتها الآثمة (إن جاز التعبير)، من خلال حالة اللاتطرق إلى مؤخرة الذكر، طبعاً لأن السيطرة على التاريخ والمجتمع والثقافة وفي مختلف المجالات: شفاهة وكتابة، كانت ذكورية، ويبرز حضور المرأة القليل من خلال المسنَد إليها في هذا المنحى، وما زال الوضع التكتمي هذا ساري المفعول، حتى من قبل المرأة هذه، وفي النصوص الحديثة (في المتن الروائي تحديداً)، إذ بوسعها أن تكتب عن جسدها، في مجمل تفاصيله، ولكنها تتحاشى الكتابة عن جسد الرجل، عن مؤخرته، كما لو أنها ملحقَة بها، ومحسوبة عليها، بهمة تاريخ مقتدر أُرغمت تدريجياً على تقبله، أي كأنها تتجاوب مع التابو الذكوري، أو تستجيب مع تلك المركزية المشوهة، في الذاكرة اللغوية: الوصفية، الشبقية بامتياز، ذات العلامة الفارقة، وهي أن تبقى، ما بقي دهرها، المتفردة بمؤخرتها مباشرة، أو بالإيحاء، لتتلذذ بتلذذ الآخر: الآخر، وهذا بُعد خطير لاشعوري، ثقافي، تصمت المرأة تجاهه كثيراً، وتساهم هي، وليس سواها، في تطويق جسدها، محميةً ذكورية بطريقتها هذه حتى اللحظة، مع بقاء جسدها رهن إشارة الآخر، وينجرف هذا خارج جسده، خارج أي اتصال بمؤخرته، في التعبير الوصفي، المكاني، عن المؤخرة، حتى في الرواية، رغم وجود كمٍّ ملحوظ من الأمثلة التي تخص اللواطة الذكورية الذكورية، وهذه تقوم على اهتمام بهذا الجانب، لتتجسد الطرافة الفالقة، وهي وجود المثلية، بينما الموصوف المستمر، هو أنثوي، وهذا يستحق وقفة مطوَّلة، وبنوع من المكاشفة (أتذكر تعليق كاتبة مغمورة محلية سورية، وهي تكتب في إحدى الجرائد السورية الرسمية، وبشكل مرعب عن كتابي: **الشبق المحرم**، وباستهجان ملحوظ، دون أي تدقيق، معتبرة ما كتبته:

دراكولياً، تجاوباً مع خوفها المفرط من جسدها، كما يبدو، واستجابة لنداء المتفعّل فيها ذكورياً، وهذا يعني مدى وجود/ حضور أكثر من شكل من أشكال المقاومة الذكورية في واعية المرأة، ومفهوم الوعي الجسدي، والتحرر من صورة الآخر في الذات، وبذاتها، وتشريح الآخر جسدياً، كما يفعل هو بداية، لتكون على بيّنة مما تقول، أي التوقف عن أن تكون: مأدبة عامرة جسدياً للآخر: الذكر، وما يعنيه هذا «الانحراف التاريخي» من قهر تاريخي)، وكيف أن المؤخرة تتصدر واجهة أحداث كثيرة، في مجالات الجسد: الدعائي، الإعلاني، الاستهلاكي، وتحت لافتة طويلة وعريضة، اسمها الفن الاستعراضي، أو الفن مباشرة، كما سيتضح هذا لاحقاً.

وقد حاولتِ الكتابةَ في هذا المضمار، لكن بكتابة انطباعية، وفي لوحات نثرية، من خلال كتابي (**جنازة مؤخرة**) الذي سيصدر لاحقاً والذي ما زلت أحاول التنويع في فقراته بإضافات مختلفة! ولعل قبول فكرة الكتاب، والحماسة لها، من قبل أصدقاء عديدين، والتعرض للموضوع في أكثر من منحى، كان حافزاً لي، في أن أقيم بحثياً في الجانب الفكري، أو الثقافي، وتحديداً في سياق الأنتروبولوجي الأكثر مكاشفة هنا، لأن الموضوع متشعب، كما هم الذين يعيشون ويتحدثون ويمارسون أنشطة مختلفة، وهم على علم بوظائف مؤخراتهم الحيوية وتلك الوظيفية والرمزية، والسياجات الذاتية الخاصة والشائكةً، تلك التي يحوّطون أنفسهم بها في هذا المنحى، فهم أنفسهم نُصوص مفتوحة للنظر المباشر، كما هي إشكالية المؤخرة، من ناحية الموقع والصورة التي أُلزِمت بالدخول المتواتر فيها، وتقبل مؤثرتها المتنوعة، فضلاً عن كونهم مغذيات المكتوب ماضياً وحاضراً، وأعتقد جازماً أن ثمة دغدغة، ستطال مؤخرة كل من لا يريد الكتابة المكاشِفة المتعددة المسارات، في هذا الموضوع، ولكن ما ذنبي إذا كانت مؤخرته تكاشفه واقعاً، وبصيغ شتى!؟ إن المؤخرة تبلبل الألسن التي تُعتّم عليها هنا وهناك!

الحديث عن المؤخرة، فيها، الكتابة حولها، في سياقها، باسمها... إلخ، قد يكون لافتاً للنظر، ويثير الكثير من التساؤلات، لأن ليس من مكاشفة مطلوبة، ولو على طريقة (أضعف الإيمان)، ليس من محاولة بحثية اشتقاقية، مرادفاتية، معادِلة، قدّمت بالصيغة التي ترفع الحظر عن منطقة واسعة، عميقة، من خلال مستقطباتها الرمزية، واتصالها بكل القوى الجسدية، وتنوع وظائفها، وكيفية النظر إليها، وأظن أن الذي حاول البحث تاريخياً فيها، على أكثر من صعيد، كما هو المستدرك من كتابه، وأعني بذلك (موجز

تاريخ المؤخرات)، لمؤلفه «جون ليك هانيغ» أنّها (كانت دائماً منسيّة مجهولة مطموسة وأننا لا نتحدّث عنها بالقدر الضروري)[١]، لم يكن يريد المتعة، بل المعرفة، كما هو التخصص الدقيق في أي فرع علمي، طبي، أو غيره.

ولا أظن أن الأمر يتوقف عند نقطة كهذه، بقدر ما أن حركية النقطة هذه، المطلة على كل الجهات، هي التي تستوجب النظر العميق، في ما يؤول إليها استدلالاً، أو يمحصها قيمة، حيث إن المسألة أكبر من اعتبارها موقعية، وفي اتجاه واحد، لأن التعامل معها، كما الموقف منها، يخرجانها من مكمنها المتوارث والغريزي جسمياً، بالشكل الذي تتوقف عن كونها القائمة بوظيفة حيوية، معروفة بأبعادها في مختلف الحالات، ودون تغيير. إن المؤخرة هذه، لطالما رفِعت، أو سخّفت مقداراً من خلال التمثيل الرمزي، فجان بول سارتر، عندما يقول:

«الوطن الشرف الحريّة.. لا شيء من هذا، فالكون يلفّ حول مؤخرة، هذا كل شيء»[٢]. يمكن التفكير في أي شيء، إلا في المؤخرة هذه، لكن بالمقابل، ونظراً للبعد المجازي العميق للكلمة، يمكن التفكير في أي شيء، إنما من خلال مفهوم المؤخرة بالذات، لأن ثمة سقوطاً، أو هبوطاً للمعنى، ، وثمة تعبير عن خواء المكان، المعاش، القيمة المعتمَد عليها، ولهذا، فهو يحاول، بطريقته الفلسفية الوجودانية، يسعى إلى أن يكون سيد مكانه، فارس المرحلة، أن يؤدي مهمته، دون تأجيل لما هو مفكَّر فيه، لأن قيمة الحرية، تكمن في هذا الارتقاء بالجسد، في أن تبقى المؤخرة في الوجه، كما يقال، ألا تظل حائلة دون النظر إلى الأمام، بكل تداعياتها.

(لا نأمل أن نزج قضيتنا في الاستئناف ولا يهمنا رد الاعتبار بعد الممات: بل هنا تحديداً وأثناء حياتنا تربح القضايا أو تخسر) ويقول في مكان آخر، مضيفاً: «أليس مهيناً أن سر عصرنا والتقدير الدقيق لأخطائنا يعودان إلى أشخاص لم يولدوا بعد، وإليهم سيوجه أبناؤنا وأحفادنا ضربات على المؤخرة أمداً طويلاً بعد موتنا. نريد أن نقطع الطريق على هؤلاء البلداء، وأن نثبت فوراً وإلى الأبد ما يجب أن يفكروا به عنا)[٣].

إن السعي الحثيث إلى معاينة المواقع الحركية التي يمكن للمؤخرة أن تكون فيها، أو تمثَّل فيها، يمنحنا نفَساً أطول، وطول باع أكثر، في التحرك، والتحري عما شغلته المؤخرة هذه

من مواقع، وعما تركته من آثار، في مختلف المجالات، وخصوصاً، جهة التعبير عنها، بالإشارة إلى حالة أو ظاهرة، أو سريان فعل ظل المؤخرة، في الواقع المتعدد الأبعاد، وتشكيل أجندة ثقافية، بالمقابل، وهي لا تني تستخدم المؤخرة، أو تشير إليها، أو تعتمدها، في تكوين المفاصل الحية لموضوعات راهنة، وأخرى، تكون طوع الاستخدام، أو الترميم، وسواها، قيد التداول، بأكثر صيغة.

وكما هو النظر إلى المؤخرة، يظهر الواقع، في مجمل تجلياته الحسية والمجردة، وما بينهما، مأخوذاً بهذه المفردة: المفهوم، العلامة الكبرى، وبحسب طريقة، أو طرق التعبير أو الاستخدام.

فحين أقرأ عنواناً كهذا العنوان، وراهناً طبعاً (حين تكون المقدمة هي المؤخرة)، ويكون الموضوع مذكّراً إياي، في الحال بصاحب المقدمة، كما سيتكرر اسمه، بمقدمته معنا كثيراً، وهو يحيل القارئ إلى جهبذة العقل عند ابن خلدون، صاحب **المقدمة**، وكيف أنه وقع في شرّ مؤخرته، إن جاز توصيف محتوى الموضوع، أي (في فخ الهلاوس فجأة، ويتعثر بين سطور مقدمته العظيمة والشهيرة)، ومن ثم (وكأن العقل العربي بخاصة، مهووس بالشعوذة والأفعال الخارقة)، لا يمكنني الاستهانة به، بقدر ما يدفع بي النظر، إلى توسيع حدود النظر في صاحب المقدمة، وكيف أنه انقاد إلى تصورات، في السحر والشعوذة، شكلت صدعاً في منظومته المعرفية التاريخية، وقراءة التاريخ تماماً، وهذا هو الوجه الأكثر حاجة إلى المكاشفة، كما لو أن ما يجري الآن، هو في سياقِ ما تم اعتماده، وهو شطط جلي، ولكنه، يبقي المشكل في وضعية تحدٍّ للفكر الأكثر ديناميكية، مثلما أن المؤخرة، تُؤخذ بجريرة ما ليس لها صلة به، جريرة الآخر، خارج نطاقها، في التفكير غير الصائب، وها هي تعود هنا، وعند القائل بالذات، من ناحية إسناد دور سلبي للمبحوث فيه، دون تناول دور القائل، وأين تكون المؤخرة موقعاً بالنسبة له.

وربما كان التشهير في المؤخرة، كمكانة، أو اعتبار، هو الذي دفع بالبعض إلى استخدامها، لتكون ذات دلالة أكثر إضاءة للموضوع، نظراً لكثافة الرموز فيها، وليس الرمز الواحد المضمَّن فيها.

وعلى هذا النحو، صار في الوسع، أن تجد من يستعمل من مثل (المؤخرة الفكرية)[٤]،

وكذلك عبارة (فلسفة المؤخرات)[٥]، والعملية تتلخص في المُؤتى من المفردة هذه، وفي ظرف، يبدو أن كثيرين، من خلاله، وبسبب توافر الفرص (الإنترنتية منها خصوصاً)، وفي الوقت الراهن، تلمَّسوا في كل ذلك مجالاً للتعبير عما يشعرون به من عنف، أو قهر.

إن متابعة الكثير من المستجدات، تظل في واجهة الأسباب التي تدفع بالتفكير ذاته، إلى أن يغيّر استراتيجيته في استخدام الأساليب، والمسوّغات، والحجج الدامغة، أو المسالك التي تمكّن أكثر، من لفت الأنظار، لمتابعة ما يجري. إن كل مستجد هو (بطاقة: كَرت) نفير، للتحول إلى النطاق المناسب، وكل تحول انعطافة في أدوات التفكير، وطريقة التفاعل في ما بينها، والمفردة التي تشكل في الأساس عنصراً جسمياً، أو جسدياً بالمعنى الإنسي، لم تفارق صاحبها من ناحية العمل بموجبها، على الصعيد المجازي، إذ كانت الأكثر تعرضاً للإصابة، من ناحية التعبير المجازي، والناحية العملية، ليكون الوصف ضمنياً، أو الحديث يكون بعيداً عن الأضوائية.

لكن من بوسعه إخفاء مؤخرته؟ وهل تمكَّن أحدُهم من إخفاء مؤخرته يوماً ما؟ هل استطاع أحدهم أن يغض النظر عما تلمحه عيناه، بصدد المؤخرة، وما الذي تثيره من مشاعر أو نوازع انفعالية، وفي صمت؟ هل تكتَّم على مشاعره، وهو يدرك وجوه تعرُّضها للضرب أو التعليق أو الزج بها في قضايا، تكون هي الملحقة، والمعبر إلى النيل من الآخر، أو الدخول في صراع مصيري، يخص عموم الجسد، وأن ما يجري الآن، يظهِر هذا الجانب الكبير حقيقةً، بدقة بانورامية أكثر، كما في مظاهر الدعاية المتعددة الخواص والأهداف، وأساليب الفن المبتدعة والجديدة بطريقة ما، في الفيديوكليبات بأصنافها المختلفة، وفي المناسبات المتنوعة في غاياتها بدورها.

كل ذلك يحثنا، بالفعل، على التعبير عما يخص هذا النوع الداخل في إطار (الصناعات الإبداعية) حيث (يشهد المجال الثقافي تكاثر أشكال وأذواق وأنماط من الإنتاج والاستهلاك الإبداعيين)[٦].

وفي نطاقه، أُدرج هذا المنحى الطيفي والحسي أو العياني كثيراً، من خلال تنوع المجالات التي صارت المؤخرة حاضرة فيها، كما لو أنها لم تكن لها قائمة سابقاً، وهي الممكن

تتبعها في تاريخ طويل ومتنوع من الأدبيات المختلفة مشاهدة وقراءة، ولكن التحولات الكبرى، عرضتها لزحزحات كبرى، وأخرجتها من المعتم إلى المضاء، وهذا ما يمكن التحقق من طبيعته.

إن الموضوع الذي نحن بصدده، أشبه بفقاعات صابون، ولكن العلة ليست في أن ينظر المرء إلى فقاعات الصابون، بل في كيفية تشكلها، ومن أين هو مصدرها، وبدقة أكثر: ما الذي تركته فقاعات الصابون هذه، من أثر، من جهة النظافة للجانب المغسول.

إذ إننا جميعاً تحت الأضواء، وليس في وسع أي كان أن يضع يديه على مؤخرته، إن جاز التعبير، معتقداً، على طريقة (أيام زمان)، أنه بذلك يحمي نفسه، أعني مؤخرته من الأنظار المارقة أو البصاصة، لأنه مرئي من حيث لا يدري، وقبل أي أحد، من ذاته، لأن شعوره وهو يتصرف بالطريقة المسرحية هذه، يعادل شعوره المكين، إنه مأخوذ بمؤخرته، غير قادر على لجم الأنظار، إن ثمة ما يثيره، إذ يتحسس مؤخرته تلك، إنه يراها، كما لو أنها مقدمته.

وما هذا الكم الكبير من استخداماتنا القولية، في حياتنا اليومية، إلا المهيّئ الأكبر لوجود ثغرة كبيرة، كامنة فينا لا تغادرنا بأسمائها ومسمّياتها، مهمَّشة، ولا يُنظَر فيها، خوفاً، أو تحسباً ما، من توقع ما لا يُرغَب فيه، كما سنرى، ومهما كان التفسير أو التبرير، يبدو أننا في مواجهة ما نعتبره، ما لا يجب التفكير فيه.

ولعل هذا السرد المنتظم، بالطريقة التي نعيشها، ونخضع لقانونها، السرد اليومي عموماً، والمعيش في صمت ما خصوصاً، وبصدد المؤخرة، هو الذي يحفّز على البحث في أمرها.

فأن يكون السير في (القفا)، وأن يجري حديث وسواه في (القفا)، وأن يتم الطعن في (القفا)..، فإن هذا يحتاج إلى متابعة في هذا (القفا)، وكيف أنه يمارس حضوره (يتقفى آثارنا)، ونحن متجاهلو حقيقته التي تتقدمنا كثيراً، أن المؤخرة ليست سقط متاع الجسد، ليست ما لا يجب التذكير به، إلا إذا كان هناك، ما لا يُراد التعرف إلى أبعاد الموضوع المتعلق به، وأن المؤخرة هذه، لم تتوقف يوماً، ولا لحظة، عن لفت الأنظار إلينا، على أننا في بعضٍ مما يعنينا، وفي بعض كثير أحياناً، امتداد لهذا التصور الذي يشملنا في المؤخرة، أن هذه: ليل الجسد الذي يمتد فيه عميقاً، وأنها قناع مقدمته، وأن المؤخرة: تذكيراً

وتأنيثاً، حمالة أسيةِ رمزها المحجَّب، والتفريق بينهما، مضاعفةٌ لإثم يسجَّل باسمها، وأن الكثير مما يقال ويمارَس، يمرَّر عبرها... إلخ. من هنا جاء هذا البحث، وخصوصاً، حين حاولت تعقب حركية المؤخرة، في (قفا) الأنشطة التي تتم وفق اعتبارات كثيرة، تنفتح مباشرة على أهواء فعلية، وملكيات نفسية مباشرة، عبر الكتابات الإنترنتية، وما أكثرها، وهي رغم كل الضعف التركيبي: اللغوي أحياناً كثيرة، فيها، وجانب البتر فيها أيضاً، تظل مجالاً حياً لرؤية أمور كثيرة في واقع تكوينها التاريخي والاجتماعي، وقد استفدت منها كثيراً، إلى درجة أن بحثي هذا، ما كان له أن يظهر بصيغته هذه، لولا هذه المواقع الكثيرة جداً، وتلك الكتابات التي كانت تحيل إلى سواها، ذات نسب إنترنتي...!

وربما كان عنوان كهذا، والذي فكرت بوضعه بداية، انطلاقاً من تصور معرفي للموضوع، أي (صناعة المؤخرات)، وبهذه الصَيغة، من وجهة نظر المعنيين به، ما أسميه (أدبيات الحياء العام)، إخلالاً بالحياء العام هذا، وأظنني مدرِكاً لهذا التصور، ولكنني، بالمقابل، وفي ضوء هذا المستدرَك، أتساءل، مثلما أسأل: ومتى كان الحياء العام مأخوذاً بعين الاعتبار، من لدن الذين يعتبرون أن ثمة خدشاً للحياء العام، في صياغة كهذه، متى روعي هذا الحياء العام، من جانب الذين لا يكفون عن الحديث في ما أنا مكاشفه، متى كانت المؤخرة، وبأشكالها، بتواردات صورها ودلالاتها، غائبة، تقديرياً، عن أذهانهم، جهاراً أو خفية، متى كف هؤلاء عن التعليق على هذا المعبر (الحدودي الجسدي) الحاسم، والفاصل بين المعتبَر متن الجسد، والمعتبر هامشه سواء صراحة أم ضمناً، متى غُض الطرف حقاً، عن المؤخرة المتعلقة بالأنثى المفبركة كثيراً، خصوصاً وهي (ناضجة: دالة على أنوثة)، تستثير، عبر المؤثرات البصرية، ما يخافون الإفصاح عنه، أو الإدلاء باسمه، ما يشير إلى هشاشتهم، من جهة انتفاء ميكانيزم العفة الحقيقية، متى أحالوا البحث في موضوع كهذا، إلى سلسلة الموضوعات الأخرى، تلك التي تجيّش مشاعرهم ذات الصلة بالشبق، خيالاتهم (خلايا أهوائهم النائمة أو الهائمة)؟

ولأنني أمنح العنوان بعداً دلالياً لا يمكن الاستهانة به، فقد تلمست في عنوان آخر هو (الجسد المخلوع: بين هز البطن وهز البدن)، ما هو أكثر حيوية من ناحية المفهوم، والقدرة في الإحاطة بجوانب، لم يُبحَث فيها، كما هو مقام الجسد، في ما يخفى فيه، أو يطغى عليه، وعبر المؤخرة. وكما قلت، فإن المشهديات الاجتماعية، في الشارع، في المحلات العامة، في المتنزهات، في المناسبات... إلخ، تبقي المؤخرة، وبهذا الاسم، خطافة أنظار

مجمل هؤلاء الذين يحرصون على ضرورة عدم الإتيان على ذكر مفردات دون أخرى، ليس لأنهم لا يريدونها، بالعكس، إنهم طوع أمر فتنتها اليقظة كثيراً، يبحثون فيها، في أمكنة خاصة بهم، ولأن ثمة خطاباً ردعياً متداولاً، ما أمكره من خطاب، يشي بُجنَحٍ مستمرة ضمناً، فالردع الصريح، تصريح فصيح بخلل، على مستوى السريرة، علىٰ الخوف من المضمَر، كما تقول الوقائع في السمع والبصر...

وعلى طريقة أحدهم، فإنني لم آت بشيء مبتدَع، أي كأن الذي آتي على ذكره لا وجود، ولا حضور له، وعندما أكتب مفردة (ذكره)، فإن الواقعة تُستَحضر هنا، بقدر ما سعيت إلى ضرورة التوقف عند موضوع، هو ملء بصر الكثيرين وسمعهم هنا وهناك، التعرض لجوانب لافتة فيه، وبقدر ما حاولت النبش في جماع هذه الأدبيات (المحمولة) في نطاق المرئي والمقروء والمسموع، وممارسة قراءة تكمل قراءاتي السابقة، في موضوعات أخرى مختلفة، تعنى بالجسد، أنتروبولوجية في المقام الأول، مثلما تكون القراءة هذه قلباً لمنطوق الحياء، عبر إماطة اللثام عن الركام الهائل من الصور والكلمات التي تنمو في (الظلام) كثيراً، على مستوى أروقة السر النابه الذي يُدعى إليه في حالة معينة، ولكنه يُنتهَك سريعاً في حالات وحالات، أترك تسميتها للمعنيين بـ (حراس الأسرار) وتنوع أروقة أسرارهم، أعني الذين يحرصون على مؤخراتهم المكشوفة، بالقدر الذي تهمني مكاشفة ما يمكن اعتباره إرادة معرفة، تتركز على موضوع يُعاش، في أكثر من منحى، والطريقة وحدها شاهدة على ما تقدم.

الهوامش

(١) نقلاً عن عبد الجبار العش، الكاتب التونسي، في مادته الحوارية، عن رواية التونسي الآخر كمال الرياحي (المشرط)، والمنشورة في موقع الروائي الإلكتروني.

(٢) نقلاً عن المصدر نفسه.

(٣) انظر مقال بينوادنيس: معنى الالتزام، مجلة نزوى العُمَانية، وهو مأخوذ عن الإنترنت.

(٤) المقال منشور، في موقع (أمسيات. كوم) الإلكتروني، وتحت اسم (مواضيع محمد النفيعي)، ولعل في التذكير بالاسم، أشدد على أن ثمة منطقاً جامعاً بين كثيرين، يقرأ الواقع بإحالات مؤخراتية، محددة في الخارج، أي بتناسي مكانة المؤخرة الرمزية، في ما يفصح عنه من قبلهم.

(٤) أشير هنا، إلى مقال سامي الأخرس (الأمة العربية ومصطلح المؤخرة الفكرية)، المنشور في الموقع الإلكتروني (ليلى ماكازين كوم) بتاريخ ٢٩ أيلول ٢٠٠٦، حيث تتكرر مفردة المؤخرة، وبطابع جلي في عنفه، ليقول في الخاتمة: (أمة رَفعت عالياً شعار المؤخرة الفكرية فتحول علماؤها وفقهاؤها لأبواق تحلل الاغتصاب، وتكافأ الزناة.. إنه زمن البيع للأخلاق والمعتقدات.

خطابات ومهرجانات، وأقلام وأمسيات تمتدح وتضلل تعبث بعقولنا وبأخلاقنا... وتنثر لنا الورد العاري بالفضائيات، تستلذ وتتمتع بشرف هُدر وكرامه أمتُهنت، ولا نملك سوى المبايعة والبكاء على التاريخ والجغرافية...

إنها المؤخرة الفكرية النهج والمنهج، الشعار الذي أضحى آلية تفكيرنا.. وسبيلاً للتقويم.

(٥) أشير هنا إلى مقال أحمد دعدوش الإلكتروني، وفي موقع (فرصة. نت)، وتحت عنوان مذكور سالفاً (فلسفة المؤخرات)، حيث المدخل هو عما لجأت إليه فنانة سورية هي هالة فيصل، عارية في شارع نيويوركي، تحت شعار (أوقفوا الحرب)، أي الحرب الأميركية في العراق، وثمة من تهجَّم على هذا التصرف، ومن برَّره، وصاحب المقال، بحدة، كان منتقداً هذا الإجراء، وخلفية الحدث عربياً، ليقول في النهاية، وبإنشائية صاخبة لاهبة (أخيراً، أجد نفسي مضطراً لتقديم بطاقة شكر إضافية لهذه المؤخرة، فقد كشفت عورة أخرى من عوراتنا، ولا أقصد بذلك سكوتنا عن عورات أسرانا في أبو غريب، ولا إعجابنا بعورات هيفا ونانسي، بل اكتشافنا لمواهب كامنة في التفلسف، يمكن أن نخوض بها حروباً فكرية جديدة، نقضي بها على «سواد» عقولنا.. ومؤخراتنا!)

(٦) أشير هنا إلى كتاب (الصناعات الإبداعية)، تحرير: جون هارتلي، ترجمة: بدر السيد سليمان الرفاعي، عالم المعرفة، الكويت، نيسان، ٢٠٠٧، والمستل، هو من مقال «براد هيزمان»، ص ٢١١.

فهرست المؤخرات «بداية إطلالية»

أردت وضع هذا العنوان الفرعي، وبالطريقة هذه، ليس لأنه خارج مضمار الكتاب هذا، خارج متنه، وإنما هو في صلبه، ولأنني لا أحاول الخوض في حيثيات الموضوع الفرعي هذا، بقدر ما يكون أدائي المعرفي، أقرب إلى التسجيل الفوتوغرافي المكاني، لأن الموضوع يتطلب طريقة كهذه.

ولعلي لم أشأ إيراد هذا العنوان الفرعي، وباعتباره محدود الصفحات، لكون الجانب البحثي محدوداً جداً، إلا لأن ثمة أضمومة من الأسماء، تشكل صنافة تمايزية، يمكنٍ من خلالها، وفي خاتمة الكتاب، تكوين تصور ما، عن مفهوم المؤخرة: ما كانته، وما شكّلته دلالياً، وما حمّلت به من رموز، ولا تزال قابلة لأن تكون مجالاً رحباً، لأكثر من نشاط فني أو أدبي أو بحثي متعدد الأهداف، ولتكون جملة الأسماء التصنيفية، تلك المتعلقة بالمؤخرة، ومنذ الآن، مذكّرة بما يمكن التوقف عنده، وذلك من خلال مجموعة الفصول، أو الأقسام، تلك التي تشكل حاضرة الكتاب المتنية، والتي من شأنها، كذلك، أن تعطي أكثر من انطباع، يبقي القارئ، أو المعني، في التصور الحدثي: التاريخي، والثقافي، والتاريخي، لما يشغلنا معرفياً هنا، وليس هذا التذكير الموسوم، إلا من باب التنويه إلى الممكن أو الجائز إيراده، ولو باقتضاب، لتظل الكلمة المثبتة، مطبوعة بتلك التيمة القيمية للمؤخرة، وكيف يُنظَر في أمرها، أو تتلون الذات في إثرها.

إن كل مفردة، لها صنافتها الاعتبارية، اشتقاقاتها الأسمائية، من ناحية الانطباعات التي

تتلون بها، أو لمَّة المعجبين والمعجبات، وخصوصاً، حين يأتي التشديد، على المؤخرة المتعلقة بالصبية، وهذه تكون موعودة بأنوثتها الباكورية، بالذكورة التي تنتظر قطف ثمارها (ليكون التذوق من عسيلتها)، كما هو مذكور في حديث معلوم إسلامياً، مثلما أن كل مؤخرة، من شأنها أن تثير كما تستثير الكثير من الإيحاءات، أن تكون إيمائياتية، في العمر والشكل والجنس واللون.

وإن أنوّع بدءاً من هنا، فلكي أضع القارئ في صورة مهبط طيراني، أرضي، فضائي، ولو أنه لا يتعامل، أو ربما لا يتعامل، إلا من زاوية واحدة، وفي اتجاه يشده إليه أكثر، ليكون الباقي موضوعاً للنظر، ليكون كل مقروء مأخوذاً بعلامة فارقة: جِيلية، أو ثقافية، أو غيرهما... إلخ.

إن المسرد الرقمي أو الإحصائي التصويري هنا، يحيل القارئ ذاته، إلى مكاشفة أكثر للموضوع في كليته، وإلى مقارنة ذاتية، بين صورة لفظية، ذهنية، وأخرى، وتجليها نفسياً.

وفي هذا المجال، لا بد من مراعاة الأمور التالية، لحظة التعرض للمؤخرة:

التمييز الجنسي

تمييز المراتب الاجتماعية

التمييز داخل النوع الواحد

التمييز بحسب العمر

التمييز بحسب الحالة الاقتصادية

والذي يمكن البوح به هنا، أيضاً، هو كيفية النظر إلى كل حالة، إلى كل مقام، إلى الوضعية التي يُدرك في نطاقها، وما يمكن للمؤخرة أن تجلوه، على صعيد الأبعاد الحسية، تلك التي تعرّف بها، ومن أبسط الأمور، ذلك الأمر الذي يشير إلى وصف عابر، أو يتركز على نقطة محددة في الجسد، أو الجسم، ونوعيته: ذكراً أو أنثى، والجسد الأنثوي أكثر تعرضاً للوصف، لأسباب توقفنا عندها، وفق اعتبارات مختلفة، وهذا الوصف قد يترك ما يخصه في غاية الالتباس، وأن الالتباس هذا، لا يعني أن الوصّاف قد اعتمد

سياسة قولية أو كتابية، وهو واعٍ لذلك، وكأن كل ما قام به، يسجَّل لصالحه، وإنما لأن ثمة خيارات، تتراوح بين الطابَع المغامراتي، وتوقع الأسوأ، بسبب التسمية المباشرة، لنقاط، قيِّض لها طويلاً، وحتى الآن، هنا وهناك، في أن تبقى مغلفة بالصمت، والطابع المستسهل للقول أو الكتابة، فتكون المحاكاة رافعة الكتابة أو القول المتداول، أي طلباً للأمان (للسترة)، فأن يقول، أو يكتب أحدهم (كان ردفاها مكتنزين)، لا يعني أنه باح بالسر، لأن باقي الجسم، لا يمكن حسم أمره: سمنة موازية أو نحافة، أو توسطاً بينهما، وهذا ينطبق على أي وصف آخر، أو أكثر، حين يكون الجسد في عمومه، يتقدم، من خلال ما يشمله، أو يكاشفه كلياً، كهذه العبارة (كان الجسم في عمومه مكتنزاً)، وإن كان في ذلك ما يستثير حفيظة النفس، بصدد المقصد من العبارة العامة هذه، بصدد التناسق في المكونات الجسدية مثلاً!

ويعني هذا، أن وضع تصنيف وصفي، للمؤخرة، إنما ينبع من حالة التكتم على الموضوع، وهي الحالة التي لا تني تبث خطابها في العمق، في مختلف أنشطتنا اليومية، وعلى أعلى المستويات، وما حاولت التعرض له، من زوايا شتى، ربما كان في وسعه، ملامسة جوانب خافية واقعاً.

كيف يمكن فهرسة الأسماء المتعلقة بالمؤخرة؟

بالنسبة للطفل:

أشير هنا، إلى علامة مشتركة، تجمع بين الجنسين، الذكر والأنثى، من جهة أن علائم الذكر والأنثى، على صعيد التمايز الجسمي، تتطلب زمناً كافياً، فالسنوات الأولى، وما عدا علامة التفريق الجنسية، يمكن تلمس خواص مشتركة تجمع بين الاثنين، ومن خلال المؤخرة بالذات:

المؤخرة المربربة والمتناسقة مع كتلة جسمه اللحمية، لكون الطفل، يكاد يكون واحداً، من ناحية السمنة، أو النحافة، وإن بروز المؤخرة، من باب التفريق، مسألة تحتاج إلى وقت لازم، كما هو ملحوظ في المظهر الجسدي، أو الجسمي لعموم الأطفال.

المؤخرة النحيفة، تناسباً مع عموم الجسم بالمقابل.

وفي الحالتين، فإن موضوع النظر إلى مؤخرة الطفل، وكما رأينا في الصفحات السابقة، لا تستثير النظر، من باب التعليق، بقدر ما تتطلب رؤية أخرى، خارج التقويم الأخلاقي. إن جمالية الجسد الطفلي، وبالنسبة للسنوات الأولى، في الغالب، تكون حيادية، إذ يمكن التعليق من زاوية أخرى، وتحديداً في كيفية الحركة، في الوقوف والنظر، والضحك... إلخ، حيث المؤخرة، لا تكون مجالاً للنظر الاعتقادي، واللاحيادي، ولو أن مؤخرة الأنثى تكون أكثر عرضة للحماية، أو للحجب، لأسباب لها صلة مباشرة بالمجتمع، وخاصية الجندر، أو الجنوسة فيه.

١ ــ بالنسبة للذكر:

يبقى الجسد في الحالة هذه، مأخوذاً به، في تنوع الأدوار التي يعيشها، أو يمر بها:

أ ــ بالنسبة لليافع:

من السهل الالتفاتة إلى جسده، ومن خلال مؤخرته، فيما إذا كانت:

مسطحة من الجانبين، فيكون بعيداً عن التعليقات ذات الغمز واللمز.

مسطحة من الخلف، فتكون معرضاً لتعليقات أقل، لأن المؤخرة المسطحة، توحي إلى خلل في التناسق الجسدي، أو القوام الجسدي، من ناحية الرشاقة، حيث إن المؤخرة البارزة والممتلئة قليلاً، توحي بوجود (صحوة جسدية)، في الاستعراض الذكوري.

مؤخرة، مدورة، وبارزة، فتكون مستثيرة لبعض التعليقات أحياناً، وهي ذاتها، قد تولّد شهوة الغندرة في الذات، حيث تلعب الإفرازات الهرمونية في رسم العلاقة البينية.

مؤخرة مهتزة ومتقدمة إلى الأمام، وذلك لحظة المشي، كما لو أن صاحبها يحدد قياساً أرضياً ما.

مؤخرة متمرجحة، من الجهتين، ومن الخلف، وهذه الأكثر تعرضاً للسخرية لا بل للهزء من الجنس الأنثوي، لوجود شبحنة أنثى في الهيئة تلك، وحتى اعتبار صاحب المؤخرة ذا

ميول أنثوية، وهذا ما يمكن ملاحظته، عند ذوي الهرمونات الجنسية المتداخلة، المولدة لحركات كهذه.

ب ــ بالنسبة للراشد، وحتى عمر متقدم:

يكون أكثر عرضة للنظر، لأنه يكون أباً، أو في عمر يسمح بتقويم كل حركة فيه، تكون المؤخِرة مرئية إذ ذاك، وهذا ما يتضح أكثر في المجتمعات المتحفظة.

ج ــ مؤخرة الطاعن في السن:

وهذه بالكاد تتعرض للنظر، إلا إذا كانت الحركة لافتة، والهيئة الجسدية، إن تبدت سمينة، مثلاً، لأن الجسد، يكون قد استهلك كامل القيمة الجسدية التي تستقطب الأنظار، وجدواها واقعاً.

٢ ــ بالنسبة للأنثى: وقبل كل شيء لا بد من التذكير بأن ثمة وسائل أو أدوات يُعتمَد عليها، لجعل المؤخرة في الصورة المرغوبة، حسب الثقافة البصرية السائدة، أي من ناحية استخدام مواد خاصة، لإبراز المؤخرة بالصورة الأكثر قبولاً في الوسط الاجتماعي:

أ ــ بالنسبة للصبية اليافعة:

إن بوادر الأنوثة، وملامحها ترتسم في مختلف مناطق الجسم، وبدوره يكون الجسم مستعداً لأن يظهر بهيئات مختلفة، بحسب الصفات الوراثية والمكتسبة، وهي بدورها تستثير الفضول عند الآخر جنسياً، لأن الرغبة المتبادلة، تلعب دورها في هذا المضمار، فنجد تنويعاً أكثر، بسبب الاختلاف الجنسي:

مؤخرة ضخمة تكون متقابلة مع ضخامة الجسم، أو الجسد في كليته يكون ضخماً.

مؤخرة ضخمة دون عموم الجسم.

مؤخرة ضخمة إلى جانب أجزاء أخرى، كالثديين.

مؤخرة ضخمة إلى جانب اكتناز الجانبين، مع تضخم الفخذين، دون الساقين.

مؤخرة ضخمة مترافقة مع امتلاء كل من الفخذين والساقين.

مؤخرة تتنوع، من جهة تشكيل الانطباع الانفعالي، تقابلاً مع طبيعة امتشاق الخصر مثلاً.

مؤخرة ضخمة أسطوانية.

مؤخرة إجاصية ناتئة.

مؤخرة منتفخة إلى الخلف مع تقعير في الأسفل.

مؤخرة انشطارية من كل الجهات، وهي مكتنزة لحماً.

مؤخرة ممحوّة، تكاد تختفي، قياساً إلى العمران الجسدي.

مؤخرة بطيخية، مدورة، كما لو أنها معلقة بأسفل الجسم.

مؤخرة ريانة، تكون في حدود التناسق مع عموم الجسم.

المؤخرة الهابطة، كما لو أنها معلقة، وعلى وشك السقوط.

المؤخرة الصاعدة، كما لو أنها تتهيأ للقفز إلى الأعلى، من خلال شكلها، بدورها.

وبالنسبة لعلاقتها بعموم الجسم من الأعلى، يمكن ملاحظة ما يلي:

طبيعة العلاقة بين نوعية المؤخرة والثديين وكيفية بروزهما.

طبيعة العلاقة بين المؤخرة والصدر، في ما إذا كان بارزاً أو لا، عريضاً أو منخسفاً... إلخ.

الانطباع المتشكل من وجود المؤخرة، وكل من هيئة الكتفين: استقامة أو انحداراً..

الانطباع الذي يتولد من رؤية المؤخرة إلى جانب طبيعة العنق، والمسافة الفاصلة بين قاعدة الرأس، والخط الفاصل بين الكتفين.

الانطباع المتولِّد من طبيعة المؤخرة، وحجم الرأس، وكذلك نوعية الوجه امتلاء أو غيره..

ومن ناحية أخرى، فإن الحركة المقيمة، تلوّن في سيماء الشعور، أو الموقف الانفعالي:

إذا ما كانت المؤخرة اندفاعية.

أو إذا كانت تتماوج صعوداً أو هبوطاً، كما هي مشية الهيذبى، للفرس.

أو إذا ما كانت متداخلة بين التقدم والتراجع.

أو كانت دورانية، كما تنبئ الحركة بذلك.

وكل انطباع، يتوقف على الشخص، وعلى الطبيعة الخاصة بالجسم، ومن الداخل، أو التعمد في الحركة، وبالنسبة للمكان الذي فيه الجسم الحامل لمؤخرة كهذه.

ومن ناحية ارتباطها بعناصر طبيعية، يمكن التذكير:

بالمؤخرة التي تختزن حركية الموجة، في حركاتها المختلفة: اهتزازاً، أو تمرجحاً، أو تثنيات، أو تدافعات، أو طيات، أو انخسافاً، أو استشراف مكان. إن المحفز المائي متموضع فيها!

بالمؤخرة التي تدخر النار فيها، ألسنة نارية، تلهب، أو تهب عالية، منتشرة، متخذة أكثر من اتجاه، أو هموداً أو بؤَرية تكون، كما هي النار، لحظة اشتعالها.

بالكثيب الرمل، وهو يعلو، أو يتهضب، أو يتلل (شبه الهضبة أو التلة)، أو تكون متراصة.

بالمؤخرة التي تبدو هوائية، وهي تستقطب الأنظار، أو تلفت الأنظار، دون إمكانية تلمس سر خاصية الجذب الفعلية، ولكنها، تشعر بوجود قوة ماضية فيها، تتفعل في ذات الناظر...

ب ــ بالنسبة للمرأة الناضجة:

يكون الموقف من المؤخرة، مختلفاً، كالعادة، ولكن طبيعة التعليقات تنصب على منحى آخر، يخص وضعها كامرأة، وكيف تمضي حياتها، وما يمكن تخيله جنسانياً، وفي نطاق الذكورة المعرضة لأكثر من رهان اجتماعي أو نفسي، وبحسب الحالة الاجتماعية والثقافية، فنجد:

المؤخرة التي تستثير الآخرين، عبر الإحالة إلى حالات غمز ولمز، تخص الحياة الجنسية المعاشة لصاحبتها، ما يكون عليه وضع الزوج هنا، مثلاً.

المؤخرة الكاتمة لحركتها، وهي مرئية بمهارة لحمية، تتراءى، تقديراً في الداخل، كما لو أن

ثمة تعمداً في إبداء حركات من هذا النوع، ونوعية الفتنة الاستقطابية هنا.

المؤخرة التي تترافق مع طبيعة الجسم: نحافة أوسمنة.

ج ـ بالنسبة للمرأة الطاعنة في السن:

بالتأكيد يكون الانطباع مختلفاً، ولكن ما لا يجب تجاهله، هو أن رؤية مؤخرة ضخمة، لا يمكن أن تسلم من التعليقات، وهذه تنصبّ على المرأة العجوز، وما الذي يبقيها هكذا، وما في ذلك من اتهام بالتصابي أو الشبقية المثيرة للاستهجان، وخصوصاً في وسط اجتماعي متحفظ، وحتى تقليل قيمة، وربما الاشتباه في الصورة الحركية، ومحاولة مراقبة هذه المؤخرة «الناشزة»!

بقي أن نذكّر بالمهم هنا، هو نوع اللباس الذي ترتديه الأنثى في مجمل الحالات، فكل نوع يُترافَق بمجموعة من الانطباعات والتعليقات أو التصورات المختلفة.

واللباس بدوره يتحدد باللون، ونوعية القماش، وكيفية التفصيل، أي الزي، وطريقة الاهتمام بالجسد.. إلخ، إن كل هذه الأمور، تمنح المؤخرة قيمة دلالية وتوصيفية هائلة وخطيرة، إلى درجة أنه يمكن المضيّ مع القائل، ومن باب الموافقة بالتأكيد: قل لي أي مؤخرة تمتلك، وتظهر، أقل لك من أنت!

مؤخرة تاريخٍ مظلَّلة

في الجسد الواحد أولاً

قد لا يكون ممكناً تخيل ما عليه جسد الكائن البشري الأول، سلفنا الموغل في القِدم، لأن التاريخ المدوَّن، هو دون التاريخ الحقيقي لولادة هذا الكائن الذي ننتسب إليه، أو كما يُزعَم أننا ننتسب إليه. لكن لا يمكن نزع صورة كائن ما، كائن جلي بأبعاده الجسدية، يمارس تأثيره التاريخي والجمالي بالذات، في أنفسنا، على مستوى النظر، أي بالعين المجردة، وذلك من خلال الرسوم التي خلَّفتها تلك الأيدي التي انشغلت بتدوين معين لتاريخ الجسد بصرياً، عبر الرسوم، والأشكال البصرية الأخرى اللافتة. وأشير هنا إلى المنحوتات المرئية في جدران الكهوف والمغارات، ولاحقاً، على جدران المعابد، أو الأماكن الدينية، ومن ثم العامة، وتلك التماثيل، أو اللقى الأثرية، التي حملت إلينا صوراً، تشير إلى الجسد في وضعيات مختلفة، وأخص بالذكر القسم الذي يتوسط الجسد، ذلك القسم الذي اندفع المعنيون بأمره من الذكور، وما زالوا حتى الآن، يهيمون بأمر هذا الوصف، هذا القسم، بطرق شتى، أي (المؤخرة) أو ما يسمى (الورك)، أو (العَجُز)... إلخ، ليكون هذا القسم المؤثر في النظر الحسي والعقلي، فاتحة كمٍّ كبير من التصورات والعلاقات التي تطال أمر الجسد في كليته، أو وحدته، وفي الوقت ذاته، تقيم صلات، أو وشائج قربى، لا تمنع من رؤية المفارقات القائمة، بين اللغة التي تمتد إلى حدود معينة: وصفاً وموضوع وصف، ينصب على الجسد هذا، وما يمثله وضعيةً، وتعزيز

موقف، لا يخلو، بالتأكيد، من حِرفية في التقويم، وفي طريقة التقديم، والمبتغى من ذلك، واللغة التي تلتزم بما وجِدت من أجله، وهي تمارس كشفاً وتعتيماً، حيث لا يعود الجسد واحداً، إنما يكون جسداً محدداً بنوعه: ذكراً أو أنثى، وبدقة أكثر، يكون الجسد الداخل في سياق المنظور الجنساني (الجندر)، كما هو معلوم حديثاً، ذكورة وأنوثة، وليكون هذا التعبير البصري، وكذلك اللغوي لاحقاً أكثر، حصيلة تاريخ، لم يقل ما كان قائماً في سياقات عدة، من جهة أحوال الجسد، مراتبه، توزع القيم بين نوع وآخر جنسياً، بقدر ما حاول، وكما هو المرئي والمقروء، أن ينقل إلينا، جسداً، هو الذي جرى تقويمه: ما يجب إظهاره، وما يجب إخفاؤه، أو جسد يمكنه أن يظهر أكثر مما يظهره سواه، في الاختلاف النوعي، ليكون هذا التمييز ممارسةً، ليس مقدَّماً بمثابة بلاغ، لتأكيد وحدة الجسد، وإنما لتأبيد مشهدية اللاوحدة، انقسام الجسد على ذاته، كما لو أن ما تم التقدم به، هو محكوم به بصفة قدَرية.

إن دافيد لوبروتون، عندما يقول إن (الجسد بناء رمزي، وليس حقيقة في ذاتها)[1]، إنما يشير إلى البعد الأهم في الجسد، والكامن في ما لا يُسمَّى، وهو المطلوب تسميته، الجسد المنزوع من نطاق جسديته، كما هو الكون الذي ما إن يصوَّر جسدياً (جسد حي تمثيلاً)، حتى يُهرَع إلى تقديمه، بلغة، تختزله، من خلال تأهيله، متناسباً والمرغوب فيه أو منه، والجسد واقع لحمي، كينوني، تاريخي، ثقافي، رمزي، لأنه ليس كما هو منظور إليه بإطلاق، بل كما هو مرسوم من الخارج، كما هو الكون، وكما هو مستخلَص من كليهما، ليكون مفهوم (الرمزي)، مذكّراً إياناً، ونحن نتحرك في جهات عدة، لمكاشفة أكثر لموضوعنا هذا وفي هذا الكتاب بالتحديد، أي على أن هذا البناء الرمزي، وحده، من صمَّمه ذكورياً قبل سواه، ووضع قواعدَه في زمن ما، وفي هيئة نفسية معينة، وهو يعرفه، عندما يكون التركيز على الأنوثي، وليس الأنثوي أكثر طبعاً، وكأن البدايات جلية أنوثة، ولتكون البداية موجَّهة، ومحوَّرة، حيث يُؤخَذ بها تالياً، وما زالت البداية، وعبر محاور ظاهرة وخفية، بمثابة المحرك البحثي في مقاربة الجسد، بتوقيع ذكوري، وإشراف ذكوري، أو أوليائيته، وإن بدت الأسماء البحثية أنثوية نافذة بأثرها هنا وهناك.

أشير مجدداً، وقبل أن أتوقف طويلاً نسبياً، عند النقطة التي تشكل خميرة هذا الفصل، إلى لوبروتون السالف الذكر، إلى ما يقوله عن دور النظرة في عالم اليوم، ومن داخل

الجسد، مشدّداً على مركزيتها (إن النظرة هي اليوم، الشكل المهيمن على الحياة الاجتماعية في المدينة)[٢]. إنه لقول سديد، في حدود الممتد حسياً راهناً، ولكنه القول الذي يجب مطالعة أمره في تضاعيفه، وإن كان الباحث غير مفكّر في جانب مهم، وخطير هنا، يعني الجسد، وموضوعه عن الجسد، وصلته بالحداثة، عندما تكون الحداثة هذه، مشدودة إلى ماضٍ عريق، ومؤلم في الآن عينه، عندما تكون النظرة هذه صاحبة السلطة الأكبر في تشخيص الأمور، وفي معاينتها، وفي إيجاد المداخل والمخارج لها، حيث النظرة والنظر يلخصان العملي والمجرد، أو المحسوس والعقلي، فتكون النظرة هذه ممتدة حتى خارج التاريخ اللغوي لنا، كما تقول آثار الجسد، وفي ما يعنينا، على الأقل، لأن ثمة ما يفتننا بقول ذلك، بمنح النظر بُعداً مركزياً، لتكون أكثرمن كونها حقيقة حسية، كغيرها من الحواس الأخرى، حقيقة متعددة الحواس والمقاسات، كما نتحدث عن المنظور، وموقع المنظور، في سَلك الطريق، أو رسم إحداثيات متنوعة: جغرافية، فلكية، عمرانية، أدبية، نقدية، فنية... إلخ، وما يخص مفردة (البصيرة) عينها، فهي داخلية، ولكنها لا تفارق البصر، أي النظر، وقد اكتسب أبعاده الأربعة، في الحالة هذه: الطول والعرض والعمق والحركة الواصلة بين بعد وآخر، كما في الموقف من الجسد، هذا الذي كان نتاج المنظور، كما لو أن الكتابة في أصلها، كانت رؤية، نظراً عينياً، تلمساً عينياً للمكان، أو حتى تذوقاً مرئياً لذات المكان، ومستجداته، وفي سلسلة الحداثات المستمرة، لا المعتبَرة معاصرة فقط، ولمتفرقات الجسد كألفباء الكتابة التصويرية، أس الأسس الأكثر حضوراً للأبجدية المعلومة بحروفها المجردة في ما بعد، لما يميز كل عضو عن غيره، قراءة بصرية، قبل ظهور الأبجدية، كما تقول الرسوم، الآثار المختلفة، تلك التي شكلت الأبجدية الأولى للإنسان، وما زالت تدل عليه، كما هو مفهوم الأثر اللصيق بالنظر.

ما زلنا نتحرك، على مستوى النظرة هذه، وما نقِل إلينا، ومنذ قديم العصور، هو في ظل سلطة النظرة الحصيفة والمهذَّبة، لكون الجسد الذي نتابعه في تحولاته، لم يغادر بَعد الكثيرَ مما كان يشكل المدماك الرئيس لحقيقة الجسد، وقد تشكل في لحظة تاريخية غير مدونة، ثم تم اعتمادها الحقيقةَ التاريخية القابلة للتداول، ثم سيقت الحقيقةَ التاريخية التي يمكن التفكير في مضمارها.

الجسد المتشكِّل عيانياً، أو الجسد المنحوت، أو المرسوم، هو الذي يمكِّننا كثيراً، من معاينة

كشف الحساب التاريخي المذكور، معاودة البحث فيه، ومن خلال ما أردته بؤرة التوتر في كتابي هذا، أي (المؤخرة)، ولماذا المؤخرة، هذه التي تلاحَق نظراً، ويُتكتَم عليها كثيراً كثيراً، ولعل مسيرة التاريخ، ومن خلال اللغة وكيفية تقعيدها، والعمل بمقتضاها، تفيدنا عملياً، إن سعينا إلى الموقوف أو الجاري الالتزام به، من ناحية الكلمات، ونظامها الاشتقاقي، وحدودها التفسيرية والتأويلية، أو عبر اللغة بالذات، ومن خلال قاموسها، أو معجمها، وغيرهما، تمارس تلويناً جنسانياً للجسد!؟

الجسد المرئي في نوعه

ربما كان علينا أن نرجع القهقرى إلى أكثر من عشرة آلاف عام، لنحاول بلورة صورة تقريبية، للجسد، كما كان وقتذاك، جسدنا، من خلال سلف لنا، في مرحلة تاريخية، لا تعرّف بنفسها كثيراً، بقدر ما تضن علينا بالكثير مما هو جارٍ السؤال عنه، سؤالنا عن جسدنا، وعما كان في تاريخه المديد والمتحول كثيراً، ورغم ذلك، قد تشفع لنا القراءة السبرية والسردية هذه، بقول، فيه استفزاز متقدم، يترتب على صلب عملية القراءة، أي قراءة، مسبقاً، وهو: ما أشبه اليوم بالأمس، وربما كان الوضع، في المنظور التقويمي لخاصية الجسد، وفي خفاء، أكثر إشكالية، أو لَبساً، إذ علينا أن نعتمد على الدليل العيني: البصري، أن نمارس مقارنة بين الآثار: الصور أو الرسوم أو المنحوتات، أو اللقى الأثرية، وما عليها من مخلفات أسلافنا الأوَل، وهم يودِعون أدواتهم، ومقار أعمالهم، ومساكنهم، وحتى نقاط استراحاتهم، في تنقلاتهم، وهم يعيشون جملة حالات وأوضاع مختلفة: استقراراً واستنفاراً، يودعونها، ما يخص كينونتهم الجسدية، الممرات القائمة، والمقامة معاً، وبوعي مسبَق بين مشهد جسدي وآخر، وضعية جسدية وخلافها، من جهة الانتماء الجنسي، وكيفية تصريف الأعمال، الأعمال المنشودة لأسباب كامنة فيها، تلك التي تقوم على هذه الاعتبارات المركَّزة على الجسد وترتد إليه، وما ورائيتها.

بالنسبة لي، كباحث، عمل فترة لا بأس بها، مساءلة وتنقيباً ومساءلة تاريخية، وأنتروبولوجية، ومن خلال المتوفِّر من المصادر، وما يتعلق بالجسد، جسدنا المشترك (بيتنا اللحمي المتحرك) وعلامة حضورنا في الزمن، وفي الثقافة المتنوعة مصادر ومراجع شتى، وفي أكثر من كتاب، هنا أجدني، في مواجهة لقىً أثرية، هي ودائع أسلافي من البشر،

ممن تمكنت من الوصول إلى بعض مما يعنيهم في حاضر زمن غابر، وحاضر زمن سابر، وحاضر زمن متحول، وراهن، أو أثريات البحث الجسدية، ولو في هيئة رموز، ولكنها مداخل حية، مدهشة، تصلني أنا، بهم، بصدى أصواتهم، وتسمِعني كثيراً أصداء مترددة لأصواتهم، مثلما تعرّفني بالكثير من اتجاهاتهم المعرفية، وطبيعة تصوراتهم، وتفاعلاتهم مع المكان، وحسيات المكان، وحتى رسم خرائط مكانية، لا يمكن عزل المشهد الجسدي، في وضعياته المتعددة، الكثيرة، عن هذه الخرائط: ما المؤثّر فيها، وما الأقل تأثيراً، ما المعتبر مركزياً والمصنَّف هامشياً، ما الجدير بإظهاره، والواجب إبعاده عن النظر المباشر، ما الممكن والمشروع كذلك لمسه، والمحظور التقرب منه، إلا خفية، أو في مناسبة دون أخرى، وحتى من خلال الاستعمال اللغوي، وليس من قبل أي كان، وفي أي وضعية يكون اللمس، أو تجري التسمية، وما يلزَم بالتكتم عليه كثيراً... إلخ.

إن كتاباً مثل (ديانات العصر الحجري الحديث في بلاد الشام)، للآثاري «الأركيولوجي» الفرنسي جاك كوفان، يمكن اعتباره، فاتحة مشهِّية، لمعرفة الكثير الكثير عن الجسد، قبل أكثر من عشرة آلاف عام، وهي مدة زمنية، ليست باليسيرة، لمن يريد معرفة مختلفة عن مصير الجسد، عن حالات لافتة خُصَّت به وقتذاك، وكيف أن الحالات، أو التجسيمات التي كانت تعنيه، ما زالت توجه أذواقنا كثيراً، مثلما أنها، ما زالت تشكل الخلفية الحركية، للكثير من أهوائنا، ورغباتنا، وفي صمت، ومثلما أنها تكون الستارة السميكة، وخلفها تتكون أفكارنا ذات الصلة بالنوع، وحتى متخيلاتنا الأعمق، ذات المدى الأقصى، والقوية الصلات بمعتقداتنا ذات التاريخ العريق، وحتى لاوعينا الجمعي، أي في ما لا يفكَّر فيه، إلا بمجازيات لغوية. وقد كان الذين، نعتبرهم دوننا وعياً ورقيَّ تفكير، ممهدين لهذه التصورات، المعتقدات، الثقافة المركّبة، مع فارق أنهم كانوا يعيشون هذه الأمور، وهم في تماس يومي معها أكثر، ونحن، نتحرك خلف أقنعة، أو متاريس، تمثلها اللغة، فولكلوريات التقاليد، حصافة الانتماء الجنساني ومكره المتفعل ثقافياً.

ما هذا الذي ينتظَر من كوفان، وفي ما أظهره، في كتابه ذاك، وعمّا يخص الجسد مؤخراتياً حصراً؟

في بداية الكتاب يقول: (لقد كان العصر الذي امتد، في الشرق الأدنى بين الألف التاسع والسابع ق.م مصيرياً لمستقبل الحضارة)[٣]، وهذا البعد المصيري، يتبدى من

خلال الآثار التي خلَّفها لنا العصر المذكور، وأنا أركز على الجسد، وهو في الوضعية التي تستثير تساؤلات مختلفة.

حسبي أن أشير، منذ البداية، إلى الصورة التي تواجه القارئ، أو الناظر، على ظهر الغلاف الخارجي، وهي تمثل امرأة بدينة، تتربع على مؤخرة تملأ المكان، وتتميز بثديين كبيرين، ينحدران إلى الأسفل، وهي تضع يديها على حيوانين ناظرين إلى الأماكن، بينما المرأة تلك، تكون مستغرقة في عالمها، مكتفية بذاتها، كما لو أن المكان يتبعها، لا العكس، ولاحقها. يتضح المشهد، أعني أن الصورة، تعود إلى أكثر من ثمانية آلاف عام، في منطقة (شتال حيوك)، وهي في الأناضول، وهي تمثل الأم الكبرى، أعني إلهة الخصب، أعني أكثر من ذلك، أن هذا المشهد الأنثوي إبداع ذكري، لم يجد مفراً من إخراج لافت كهذا، وأن البنية السُمنية التي تجعل فيها المرأة، توازي غنىً، وثقة بالجسد المقدَّم بتجلياته الحسية، الجسد ذاك الذي يُراهَن عليه كثيراً، وتحديداً: الجسد الذي يستند إلى قاعدة ماكنة، قاعدة تكون عريضة وسميكة (مربربة)، تأكيداً لسلطة رمزية، لحضور قوة مهيوبة الجانب (كو، ص: ١١٨)، ويتأكد قول المؤلف بالتوازي (إن هذه الوضعية ستصبح الرمز الأساسي، إذا صح القول، للحضور المقدس، وذلك بقدر ما تكون، تلك الوضعية، المعبَر الأفضل عن العظمة الهادئة). (ص ١١٧).

يظهر الجلوس المنتشر، إن جاز التعبير، إحالة للمفهوم البصري للمشهد الحسي، إلى جانب لافت من الغبطة المتركزة على أهم منطقة في الجسد، وأعني بهذا، منطقة التمايز من ناحية النوع، حيث يكون التفريق بين الانتماءين: الذكري والأنثوي، علامة فارقة، ولو أن ذلك قد تم بعد حين، وأنا أنوّه، في هذه الحالة إلى استمرار التداخل بين جسد مركَّب، مثَّل التوحد الجنسي بإطلاق، ولو أن مفهوم التوحد الجنسي، أو حتى الجسد الموحَّد، الجسد الذي يتعرَّف بثنائية الجنس فيه، قد احتاج إلى زمن ليس بالقصير، ليكون التمهيد تالياً، لكل من الذكر والأنثى، ولكن ـــ وهذا ما لا يجب نسيانه ـ الأنثى بقيت بالمبادرة الميمونة، في التعبير عن الدمج، أي الاحتفاظ بالعنصر الذكري زمناً طويلاً، الانتماء الذكري، وتميزه، قد دشن مرحلة مختلفة، أي انعطافية، حيث عبّر ذلك عن انقلاب لنوع على آخر، ومن ثم إمكانية احتوائه، على صعيد تمثيل القوة النافذة، وفي الآن عينه، تمثيل الآخر: الأنثى، وهو تمثيل، يمكن متابعة حيثياته، في فصوله، أو عناوينه الكبرى، تاريخياً، من خلال مخلفات الرسوم، والمنحوتات، والخطوط التي لا تخفي

تجاذباتها ذات الصلة بالتعالقات الجنسانية، ما دام الذكر في حضرة الأنثى، أو الأنثى مأخوذة بالذكر: وما نشهده، ومنذ زمن، يمتد إلى الوراء آلاف السنين، وفي أمكنة مختلفة من العالم، هو تجلي الذكورة، في الأشكال التي تركها الإنسان وراءه، على الصعيد العمراني، وما أظهره الإنسان هذا، من آثار بارزة، تكون عناوين متفاوتة، إنما ملحوظة بتفارقها الجنساني، لكون الذكر والأنثى، ينفصلان، ويكون النظر في المنطقة الوسطى والفاصلة، بين البطن، انتهاء بالورك، أو العجُز، أو المؤخرة، وما يتحرك في الأسفل: حيث تنحدر منطقة الفخذين، وهما تجاوران المؤخرة، فلا يعود الحديث عن المؤخرة، بالكثافة ذاتها، إنما تأخذ اللغة، كما هو الأثر الناطق، منحى التوجيه القيمي الجدير بالقوة الحية، فتكون الإحالة إلى مؤخرة المرأة، أو وركها، أو عجُزها، أو محاشها (كما يسمى في أحيان أخرى)، وكما هو الحديث الجاري تاريخياً، عن مفهوم (الفرج)، الذي يشمل عضوي الذكورة والأنوثة، لكنه صار أقرب إلى الأنثى، تعبيراً عن تملّص ذكري مما يربطه بالمرأة تاريخياً، ولو نهاراً/ جهاراً، قوة: على صعيد التمثيل الدلالي الواضح كثيراً بخطابه المموَّه (الفرج، والانفراج والفرجة)، وكأن الذكر نافذ في ما هو فرجي(٤)، ولتكون الإحالة اللغوية المؤكَّد عليها، إرجاءً للمفهوم الدقيق، عن الجسد ومكوناته، وتعتيماً ماكراً على مناطقه، ومن ثم على هذا التوزيع الاسمي: الفورمولوجي (الشكلي)، واللحمي، وفق مقاسات تم الرهان عليها، ما دام ثمة سيطرة ذكورية، فيكون الوصف شاملاً للمرأة، ومن جهتَي الجسد: أماماً ووراء، والمؤخرة هي ذاتها، كما تعلمنا النصوص المكتوبة، وحتى ما هو مقروء في مجمل ما يتعلق بالأدب وفروعه، كما لو أن المؤخرة التي يُتشدَّد عليها وصفاً مُتعياً: شعراً ونثراً، إنما عبر البوابة اللغة الكبرى (عربياً هنا)، تكون أنثوية، وهي في فصالها ووصالها، وما يتم تشكيله، وتأويله، استناداً إليها هنا وهناك.

في فلسطين، في سورية القديمة، في تركيا.. إلخ، يحتفظ لنا التاريخ البصري: الأرضي (من خلال محفوظاته الجدارية والمجسمة)، بالكثير من الأمثلة التي تعني الجسد!

يمكن رؤية الجسد الأنثوي، وهو مختصَر، ولكنه شديد الدلالة، والإحالة إلى الجانب الأكثر غواية، أو إغراء حديثاً، ومن الخلف، لكون الشكل يظل أسطوانياً، ولكنه مشقوق من الخلف، كا لو أن المقصود هو رسم الجانب الخلفي للمرأة، أي مؤخرتها، والشق الصاعد كثيراً، علامة إشهار بالجسد الأنثوي، أو تميز له، ومن خلال النظر المباشر، إلى

درجة أن الشق ذاته، يحيل إلى الفرج بالمقابل، وفي أكثر من صفحة، حيث يكون التنويع في الرسم أو النحت (انظر الصفحات: ٤٣ ــ ٦٧ ــ ٩٣ ــ ٩٤ ــ ١٠٧... إلخ)، والإشارة إلى علامة التمايز الأنثوية أحياناً، أي الفرج. أما الأهم من كل ذلك، فهو المشهد المرئي، الذي لا تخطئه العين، من ناحية إبراز المؤخرة، تمثيلاً للأرضية القاعدية الكبرى، ورهاناً مصيرياً عليها، وبنوع من المبالغة، وفق تصورات حاضرة، ولكن، ما لا يجب التوهم بصدده، هو عدم الحكم، على ما كان، قبل آلاف السنين، من منظور الراهن ميكانيكياً، بقدر ما يستوجب الموضوع معاينة مختلفة، تنفذ إلى داخل المتشكل، ومحاولة القبض على المفاصل الحركية، ولو في مفاصله الكبرى.

إن المؤخرة البارزة ليست علامة أنثوية فقط، وإنما تحيل المرأة ذاتها إلى امتداد قاعي أرضي، إلى السر الدفين في الجسد الأنثوي، وما هو ممتلَك من قبَل هذا الجسد، أكثر من الرجل نفسه، وفي الوقت ذاته، ما حاول الرجل القيام به، وهو الدفع بالمرأة لتكون أداته وموضوعه المؤثرين في الحياة، وكأن الذي يهم، هو ما يمتّعه، هو ما يمكنه الاستمتاع به، مسايرة مع الحركة الطبيعية، من خلال المنافذ المرئية، أو الكبرى كذلك، وكأن الرسم، أو إبراز الشكل، يبقي المرأة بدورها، في حدود ملكية الرجل: الذكر، ويضفي من الذكورة على المرسوم، في موازاة الجسد الأنثوي، الشيء الكثير، إلى درجة شعور الرجل بأنه سيد الموقف، مالك الطبيعة بمن فيها.

إن مجموعة التماثيل المنشورة في الصفحات (٨٦ ــ ٩٨ ــ ١٠٦ ــ ١١٨ ــ ١٢١..)، لا تترك مجالاً للشك في أن ثمة توجهاً قصدياً، وبوعي، لجعل التماثيل هذه، رسالة الذين مضوا منذ عصور سحيقة، لمن سيأتون بعدهم، أو على الأقل، لتكون علامة ما، على وجودهم، خطابهم الزمني لتاريخ، لا يمكن استبيان وقائعه بدقة، إنما هو التوجه الجلي المقدار، من زاوية الدلالة الرمزية، أي من الذين رسموها، ولمن رسموها، وماذا أرادوا منها، حيث الكثافة الملحوظة في الصور، أو التماثيل، رغم بساطتها، والهيئة التشخيصية التي تتبدى لها، تهيئ الناظر إليها، على نوعية الجودة، والروعة الجماليتين، عدا الوظيفية الشعائرية، والمبتغى من كل ذلك. فالمؤخرة تبقي النظر آخذاً كامل الحرية، أو الحرية الكافية، للتدقيق في القاعدة التي يتحرك عليها الجسد، وكيف يكون الرهان الحياتي عليها، دون نسيان الوجه الآخر لهذه العملية، العملية التي يتعمق فيها الشعور بمفهوم المؤخرة، وقد استحالت أنثوية، والمقابل هو بروز صور، أو تماثيل، تجسد عضو

الذكورة، العضو الذي بولغ في التعبير عنه انتصاباً وغلظاً أيضاً، تجاوباً مع المعطى الحيوي والخفي المرهوب الجانب للمؤخرة وقد أنّثت، أي كما لو أن الجسد الأنثوي، والمحال أنثوياً، بطريقة توليفية، إلى مؤخرة تضمّن للناظر الذكر ما ينعظه، أي الفرج، وأن الوجه الذكري، شاملاً الجسد في عمومه، يستحيل عضو ذكورة ليس إلا. عضو الذكورة يرتفع إلى الأعلى، متجاوزاً الصرة، بالغاً مشارف حدود الصدر، ومطوقاً باليدين من الأسفل، أو يكون مسنوداً، أو واضحاً من خلال اليدين وقد امتدتا، لتكون علامة تمايز، ولفتاً للأنظار أكثر، وهي مبالغة تضاهي أخرى، لتبقي في الذاكرة أكثر (كما في الصفحة ١٠٤). والمؤلف كوفان، لم ينس هذه الميزة، بقوله: (إن هذا التقسيم المسبق، على المبالغة وتحوير الصفات الإنسانية حسب نظام محدد ومتفق ومتطلع نحو تعبيرغريب، يؤكد على الصفة الساخرة لهذه التماثيل ويبرز، بشكل كاف، طابعها الشيطاني. ص ١٠٥)، إنه الطابع الخارق، ولكنه القادر وحده، بالطريقة هذه على المضيّ في الزمن، ومقاومة النسيان، وحفظ المفارقات وتحفيز الذاكرة البصرية، لأرشفتها هكذا.

ما يهم، في ما تقدم، هو أن ضرورة المكاشفة الأعمق، لنوعين من المفارقات: مفارقة المؤخرة الأنثوية، والتصعيد فيها، لتكون محط اهتمام الرجل: الذكر، وكيفية التعريف بالمرأة، من الزاوية هذه، ومفارقة عضو الذكورة، وكيف أنه يلخص الرجل، يعرّف بأمره، وما في هاتين المفارقتين، من فعل إغوائي، ومثابرة جرى ويجري العمل بها، من داخل ثقافة، اعتمدتهما كثيراً.

وربما أمكن القول، في إثر ما تقدم، إنّ الأشكال المرسومة والمسماة، أو المنقولة إلينا، إنما تتبع النظام الشعائري، أو المعتقدي، للذين آثروا ترك ودائعهم للتاريخ اللاحق هكذا، مخاطبة اللاحقين عليهم، إنه النظام الذي يحوز الأشياء الموجودة، أو ما يمكن إيجادها، أو صنعها، وكذلك التفنن فيها، من هذه الزاوية الضيقة والواسعة في آن، شعائرية لم يخف بريقها حتى اللحظة:

إنها تكون ضيقة، ما دام أن ثمة تكتماً ملحوظاً، يتركز عليها، أو يلاحَظ هذا التكتم، التكتم الذي يشكل بديلاً حيوياً عن اللغة، ويؤدي المهمة المنشودة تحقيقاً بصورة أكثر، وهو نفسه التكتم الذي أمكن، ويمكن مكاشفة سريان فعله التاريخي البصري، في ما بعد، على مستوى التعبير اللغوي، حيث لا تتبدى المؤخرة، وبالطريقة المتشكلة، إلا في

سياق التماهي مع الموضوع، من جهة، وعدم إظهار التناسق في الجاري تشكيله بالخط أو بمادة ثلاثية الأبعاد، من جهة ثانية، لكن الزاوية الضيقة، كما يمكن استنتاج المنظور الصامت، هي الزاوية الأكثر إيغالاً في الجاري الانهمام به، زاوية تبقي الجسد في محط النظر المباشر، وتبيان خطورة المبالَغ في إظهاره، وهي مبالغة، ليست كذلك، واقعاً، إنما المجال الأرحب داخلاً، للتفاعل مع الطبيعة والذات.

وهي تكون واسعة، لأن الزاوية هذه، ما أشبهها بمقولة (البلاغة في الإيجاز)، حيث التشكيل الجسدي القاعدي، والذي يمنح المؤخرة مكانة اعتبارية لافتة، كما لو أن الناظر يستشرف تلة تقوم على بنية أرضية عريضة، تتسع حدودها داخلاً أكثر، هي ذاتها القيمة الجمالية التي تبرز سر الجسد، الجسد الحاضن للمرغوب فيه، الأنثوي، في ما جرى تحديده أكثر من سواه.

الأشكال، أو المخلفات المختلفة، تعرّف بأبعادها موزعة بين الطابع الذكوري والأنوثي، أشكال رفيعة، ثخينة ومنتصبة، عريضة ومنفرجة، مدببة وسهمية، أسطوانية، حتى بالنسبة لتلك التي تمثل أجساماً بشرية، أو رؤوساً أو وجوهاً، إذ يجد الناظر، أو المتفرج نفسه، إزاء اهتمام مركّز، أو انشغال بالموضوع الجنساني، ومدى صلته بالطبيعة، من جهة الخصب، والذكورة وإبراز فاعليتها، وهذا ما نلاحظه في الصفحات (٢٥ ــ ٢٦ ــ ٣٠ ــ ٣١ ــ ٤٣ ــ ٦٠ ــ ٦٣ ــ ٧١... إلخ).

هذه المحاولة ذات العراقة في التاريخ، تشهر بذلك السر التاريخي، السر الإنساني، الذي ما زال طي الكتمان هنا وهناك، كما لو أن وعداً بالجهر به، لا يمكن أن يتم إلا في عالم آخر، إنه العالم الجنتي، أو الفردوسي، أو أن هذا السر الذي يفتن النظر، وحاسة المخيلة، لا بد له أن يظل متمتعاً ببعض من خصائله في عدم إظهار مكنونه كاملاً، إنما ليبقى الإنسان متنقلاً من حالة لأخرى، من موضوع لآخر، ومن مرحلة تاريخية لأخرى، وحتى يومنا هذا، وهو مشغول بحكمانية السر ذاك، باللذة الدفينة داخلاً، فيعتمد ما شاء من أنواع المتخيلات، رغبة في الانشداد إليه أكثر، إنها المحاولة التي تتوقف في حدود التفريق بين الذكوري والأنوثي، في تجنيس الكائنات، في ما يمكن تسميته بـ (الأكروبات الأرضية الفنية)، التي تظهر متحركة أمام النظر الحسي، وتستثير ما وراء الحسي هذا، في ما تمثله الأشكال تلك، من تعابير فعلية، أو ما تكونه مضامين مختلفة، من جهة التقاسم

في الشكل خطاً أو رسماً أو نحتاً، ومنذ القدم، كما لو أن الطفولة الأولى، طفولة البشرية السعيدة، كانت في ذلك المكتشف العظيم، بمعرفة السر القاعدي في الجسد البشري، حيث كل ما عداه، يكون تمهيداً، وزخرفة قولية، أو مقبّلات، تهمس بالتالي، وهو المقصود، وهي ذاتها الطفولة التي لا يبدو أن الإنسان اليوم، لا يريد التخلي عنها، أو زحزحتها، تلك التي تؤكد ليس الولادة المستمرة للكائن الإنسي: البشري، وإنما ضمان منح اللذة، ومعايشة الشهوة في ما وراء اللحم الذي يتم وصفه، بحسب وجوده في مواضع الجسد المختلفة، والثغر التي تميز بوابات الجسد، وأي الثغر هي الأكثر قدرة على تأمين الانتشاء الجسدي المباشر، وأعني بكل ذلك منطقة المؤخرة وما يتقدمها، حيث لا يمكن تجاهل هذا الإفراط اللحمي، ونحن نتحدث عن إلهة الخصب، أو الأم الكبرى، أو المرأة الغارقة في وحدتها، المدركة لحقيقتها النافذة في الوجود والطبيعة، كما تقول جملة الآثار المرئية قبل غيرها من المقروءة، بينما في الطرف الآخر، تكون مؤخرة الرجل، مؤخرة الذكر، في حرز حريز، خارج دائرة التسمية، إلا نادراً، لأن الأكثر ظهوراً هو الجانب الأمامي فيه، ومن خلال عضوه، أما المرأة، فهي لا تظهر إلا من الجهات كافة، وتكون قاعدة المؤخرة المنتشرة هضبياً، ليس لمجرد تحقيق متعة بصرية فنية الطابع، فلا فن أصلاً، في عهوده الأولى، إلا في ما يؤتاه عملياً، وإنما لأداء دور، كان يشدَّد عليه، وهو تأكيد فاعلية المرأة، حيث المؤخرة، تشير إلى الأمام المختلف عما هو لدى الرجل، أي كأن رسم المرأة، بتلك الخلفية اللافتة ضخامة وتعظيماً، هو لتحقيق فعل مداومة النظر أكثر، حيث تكون الرؤية أكثر استمرارية، والجسد الأنثوية، يكون تحت سيطرة الناظر: الرجل، في حكمه...!!

هذا الحديث، يجب ألَّا ينسينا الوضع الآخر للمرأة، وهو أن المرأة المرسومة، ليست مشكّلة النمط الوحيد الأوحد في هيئتها القاعدية البارزة تلك، وكذلك الرجل في وضع لافت، إنما المرأة التي تتحدث عبر جسدها، ومن خلال المعلوم، عما تكون عليه الحياة بالنظر فيها. فثمة المرأة التي لا تكون بالصفة ذاتها قطعياً، كما في حال المرأة الرشيقة القوام، في بعض الحالات، راقصة المعبد مثلاً، وسواها، المرأة التي تستطيع العمل، وكذلك الإنجاب، ومقامات النساء هنا، من ناحية القيمة في الحياة اليومية، كما سيتضح هذا معنا لاحقاً، ولكن ما تم التحدث فيه حتى الآن، هو كيفية نمذجة النظر إلى جسد المرأة، ما تم إهماله، وما جرى إظهاره أكثر من الباقي، عندما تكون المرأة مُدارة، مسلَّمة لنظر الرجل، أو لأي نظر، تبدو فيها، أنها متاحة، وفي حكم الممكن التلذذ به تاريخياً،

وليس إبراز قاعدة الجسد، إلا المثال الأكثر نفوذاً، في تحفيز هذا المسلك الجنساني.

مسلك الرؤية العينية، كان يتبع ما هو مفكَّر فيه، وما كان يعتبَر نظاماً عرفياً، بالنسبة للذين يقيمون علاقات فصل ووصل بين جسد وآخر، دون نسيان الجسد الرئيس، الجسد الذي يوغل في الأسطوري، وحتى الخرافي، من ناحية تضخيم قاعدته، وكأن جسد الرجل، يأتي ليشكل الأساس المقيم على هذا الأساس الأرضي الطبيعي، وهو ذاته المسلك الذي يتماشى مع مجموعة العهود التي تعرّف بالجسد، في الموضع المذكور، وبحسب الوظيفة. إذ يمكن رؤية الجسم مكتسياً، ولكن بروز الوركين بطريقة ما، (أو يكون الجسم كاشفاً عن عضو الأنوثة)، يشير إلى جنس المرئي، أي: المرأة، فالصورة تتحدث بمقام الجسد المرسوم أو المنحوت هنا، مثلما أن انتصاب الجسم، وتجلّيه سهمياً، وأحياناً يكون عضو الذكورة ملحوظاً، يشير إلى الذكر حصراً، وقد لا يكون ممكناً التمييز، لأن ثمة تشابهاً في المشهد الجسدي، وهذا قد يفصح عن موقف وظيفي، حيث يكون المرسوم أو المنحوت، بالقيمة ذاتها، وبحسب المكان أو الموضع الذي يُترَك فيه الأثر.

نعم، الصورة تتحدث وتجسّد تاريخاً، مثلما أن التاريخ الذي لطالما أثار حيرة وقلقاً، حول الكثير من مكوناته الكتابية، يجد مستقره من خلال المخلفات التي تؤكده حِقبياً، وعلى أكثر من صعيد، فالصورة في هذا المقام، تشكل لسان حال تاريخياً بليغاً، وهي في وظيفتها، عبر نقل الأخبار من تاريخ إلى آخر، وفي التعريف بثقافة دون أخرى، تختصر المسافة في الوصول إلى مدى دقة الخبر، إلى التاريخ الفعلي، وما يكون عليه نظام التفكير، وطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة في مجتمع ما، لا نملك إلا النزر اليسير من الأخبار عنه، فيكون الأثر المرئي، بعد التأكد من انتمائه للعصر الجاري التحري عن خواصه التاريخية والثقافية، معيناً للباحث أو للدارس، ومن خلال ثقافته المتوافرة، ليمارس مقاربة نقدية، أو دلالية، أو اكتشافية لما يريد، مباشرة، لأن الأثر الحسي لا يتطلب ترجماناً، بعد تأكيد زمانه ومكانه. ولهذا تأتي الصورة مؤثرة، وهذا ما نشهده اليوم بالذات، حيث الحديث عن الجسد، مهما بدا بلاغةً في التعبير، لا يمكنه منافسة الصورة المرئية، وهذا ما يمكن تأكيده، بإيلاء الصورة العريقة، الدورَ الكبير، في قراءة المخفي، والثناء على الذين تركوا آثاراً، لا يمكن تجاهل روعتها، وبلاغة التعبير البصري، وشهادة المعطى المادي فيها.

والمتمعن في الصورة التليدة، تلك التي تشكل غلافاً: واجهة، لكتاب س. كريمر (ايناما ودوموزي «طقوس الجنس المقدس عند السومريين»)[٦]، لا يمكن تجاهل العمق الحركي والدلالي للصورة تلك، حيث يبرز كائنان «بشريان طبعاً»، وربما كانا يمثلان سومرياً وسومرية، إنما اللافت، وكما تفصح الصورة والحركة التي تتبدى في إطارها، هو بروز مؤخرة المرأة من اليمين، بعكس مؤخرة الرجل، وحتى بالنسبة لفخذَي كل منهما، وهما مختلفان، وتظهر حركة وضع يد الرجل اليسرى على مؤخرة رأس المرأة، بينما اليد اليمنى، فهي ممتدة، ممسكة بوركها الأيسر ومن الوراء، لشدها إليه، أما عن حركة يدي المرأة، فتكون في وضعية المنجذبة، أي المتجاوبة مع حركة الرجل: الذكر بالذات، وفي مجمل الحالات، فإن وضعية الوقوف، هي وضعية تمهيدية للقاء تجاذبي، وليس إبراز المفاصل الحركية المميّزة لكل منهما، إلا التعبير الأمثل عن هذه الجنسانية المعمول بها، في المسرد البصري السابق على ما هو كتابي، والسومريون كانوا مهرة في أمور مختلفة، ويدخل فن الحب في هذا المضمار، وضمناً يكون التقطيع الجسدي، متوجهاً في المسار الذي يتأكد أكثر ما يشبع رغبة الذكر في الأنثى.

وقد يكون ما أورده بول فريشاور، من صور في المسار المشار إليه، ، في كتابه (الجنس في العالم القديم١ ــ الجزء الأول: الحضارات الشرقية)، ضرباً في الرمل، إن تم الربط الميكانيكي، بين الظاهر في الصور ذات الصلة بالجسد، والجسد الأنثوي تحديداً، وفعالية الذكورة، في تبيان منافع الجسد الجاري الكشف عنه ذكورياً، ومن خلال مباذله، أو نقاط فتنته للعين الناظرة، وكيفية تلخيص الجسد الأنثوي، ولكن الذي يظل قابلاً للأخذ به، باعتباره مجالاً للنظر، والتحاور حوله على الأقل، هو أن ليس من عفوية قائمة في المنشور، وإنما ثمة تعريف وظيفي وتاريخي، بأهم المفاصل الحركية في خارطة الجسد الأنثوي، وما الذي يشكل عنصر إدهاش وإنعاش لذاكرة الرجل. كما تطالعنا صورة الغلاف، وهذا محسوب على الكتاب المنشور، ولو في طبعته العربية، عندما يظهر رجل وامرأة، وهما داخلان في وصال جسدَيني، ولكن الأهم، هو في إظهار جسم المرأة الأكثر من جانبي منه، والمؤخرة ظاهرة، وممتدة في محيط الفخذ، لإعطاء فسحة تأمل واشتهاء أوسع لمن يريد التخيل، عبر المعطى الجسدي الأنثوي، وفي الواجهة، حيث المؤخرة ترتد إلى الوراء، مثلما ينشد البطن إلى الأمام، وهو بادي الاكتناز، بينما النهد صاعد إلى الأعلى، ولا أظن، أن صورة من هذا القبيل، بعفوية، من جهة العلامة. ثم يأتي الفصل الأول (الإنسان البدائي)، ومن ثم عنوان فرعي (التمتع بالحياة)[٧]، كما لو

أن الحديث في مجمله، ومن خلال الصور المنشورة في نهاية الفصل هذا، للتعريف بالتاريخ المحصور، وبوضوح أكثر، لتكون الصور هاتيك قادرة على نقل المؤثر الفني: الحسي، إلى الذاكرة البصرية، وإيقاظ كوامنها ذات الصلة بصميم الموضوع، وأنا أشير إلى الصفحات (٤٩ ــ ٥١)، فالمعرفة بدأت بالعين، ومن خلال المشاهدة المباشرة، والمعرفة العينية استمدت حيويتها، ونفاذ فعلها، من خلال الممتلك للسلطة السائدة، ولا أظن الصور المنشورة، بدورها، ببعيدة عن نطاق القوة التي يديرها الرجل.

وربما كان فراس سواح، داخلاً في هذا المنحى، وقد تناول التاريخ الميثولوجي والديني كثيراً، مأخوذاً بهذا الجانب المتعلق بالمكانة الفائقة للأثر، وأنوّه إلى المتعلق بالرجل والمرأة، أو الجسد المرسوم عموماً.

كما في كتابه (لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة)(٨)، حيث الصورة المنشورة على غلاف الكتاب الأول ــ ولا أدري أهي من اختياره، أم من اختيار الدار الناشرة ــ أكدت هذا المنحى، في إظهار المرأة، من خلال كليتها المؤثرة، ولكن علامة الأنوثة واضحة، وكذلك في الغلاف الداخلي (ص ٣)، حيث يكون الفخذان السمينتان متحدتين بالمؤخرة، والثديان بدورهما جليين، وفي الداخل، تتوزع مجموعة لافتة من الصور، تفصح عن هذه الثقافة وحيويتها، إذ تبرز الأنثى من خلال قاعدتها الجسدية كثيراً، وصلة ذلك بالخصب، أعني تجاوب هذا التشكيل، أو التدوين الجسدي مع رغبة صاحب الأثر، أو مرشده، ليكون التعليق أو الشرح من قبل المؤلف، داخلاً في نطاق هذا النزوع: المكانة الاستثنائية للمرأة، ولكن، وهذا ما يجب التذكير به، ما تم تجاهله هو: مجمل المرسوم، يكون تحت إشراف ذكوري، ولتعظيم فاعلية الذكورة، كما لو أن رجلاً لم يتميز بمؤخرة ضخمة، أو بعجيزة لافتة. المؤخرة مؤثرة، ويمكن معاينتها، في هذا المضمار الذكوري، وقد تم التفنن فيه (انظر الصفحات:٤٢ ــ ٤٣ ــ ٤٥ ــ ٤٦ ــ ٢٦٥ ــ ٢٦٦ ــ ٢٦٧... إلخ)، وحتى ظهور رجل، وهو شاهرٌ ذكره (ص٢٦٧)، وكذلك، المشهد الذي تتجلى فيه الأم الكبرى، وهي تحتضن الإله الذكر، وفي مشهد جنسي، وهو يتبدى صغير الحجم بالقياس معها (ص٢٦٦)، لا يشكل كل ذلك، ما يمكن اعتباره جانباً تشاركياً للذكر، بقدر ما تكون الساح في مجملها متروكة للرجل: الذكر، وكثقافة سائدة، والمرأة هي المشهد الأكثر حيوية، ولكن وراء هذا المشهد، أمامه بالمقابل، تكون اليد الصانعة: الماهرة، عين الذكر الحالم.

جملة من هذه الصور، هي وغيرها، تتكرر نشراً، في كتابه الآخر، وفي موضوعه المختلف، وأعني به (دين الإنسان «بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني)[٩]، كما في الصفحات (١٥٤ ــ ١٥٦ ــ ١٦٥ ــ ١٦٨ ــ ١٧٤... إلخ).

إن ما تقدمنا به حتى الآن، يُري مدى التشعب في وعي التاريخ، ولكنه، يظهر مدى حضور الجسد الفاعل تاريخياً، وقبل أن يؤرَّخ له كتابياً، وأن تماهي الإنسان مع الطبيعة، وقدرته في استنطاق أسرارها، ومحاولته اكتشاف المزيد من مجاهيلها، حالات متكاملة، كانت تتبدى في محيط الجسد، ومن خلال البعد الحسي الذي تم الارتقاء به، حتى في المجال الذي تم التأكيد فيه على وجود الإله، والغواية التي يمتلكها الجسد الأنثوي، وكيف يتم التعريف به ذكورياً.

وفي الوقت ذاته، فإن وجود هذا الكم الوافر من الصور، تلك التي تمثل جسد المرأة، والمؤخرة التي يتم تقديمها في أكثر من صيغة، ومن أكثر من زاوية، حتى الآن، مقارنة بالجسد الآخر، جسد الرجل، وتحديداً: المؤخرة، يحيل النظر إلى الحراك الدلالي للصورة، إلى صانعها، إلى أن التفاوت في الجانبين، يسجَّل لصالح سلطة الذكورة، حيث جسد الرجل، في وضعية تضخيم المؤخرة، لا يتاح للنظر، لاستدامته، فالمصوّر، باعتباره ذكراً، هو الذي يخفي مؤخرته، إن جاز التعبير، ومتقبل الإخصاب، ومن يكون الأقل تحركاً مكانياً، ومن يكون الأكثر تعرضاً لمتعة نظر الآخر، هو الذي يدخل في حومة الصورة، في العمق القيمي الجاري استهلاكه، وتجديد هذا الاستهلاك، وما على جسد الرجل، من الناحية التشخيصية، وليكون شاهداً على تاريخ بصري، على لعبة القيم عبر الصور: الآثار التي تحتفي بها العين، في خدمة الذاكرة الجمعية، كما أسلفت، سوى أن يمرر كامل رهاناته المحسوبة، مؤثراته البصرية، ليكون هو الهادف، والجسد الأنثوي هو الأنثوي، والمؤخرة بالذات، تنزِل الجسد الأنثوي المذكور، وبدايةً: الجسد العريض في القاعدة، أو المكتنز، إلى الركيزة المستخدمة، في بقاء الجسد الذكوري في الغياب، أي هو الذي يمارس المتعة، حيث يرى دون أن يُرى، ولكنه مقدَّر من خلال الأثر.

إن وجود مؤخرة ضخمة، هي مؤخرة ذكورية، يعني تعطيل فعل التاريخ المراهَن عليه ذكورياً، يعني التقليل من شأن الرجل الذي عرَّف بنفسه ولي الأمر الأوحد هنا، فمطارد النظر، والمستمتع بالآخر، من موقع الهيمنة، لا يمكن أن يتحول إلى نقيضه، أن يكون

موضوعاً لموضوعه، إن جاز التعبير، أي يكون هو ذاته، محط اهتمامه الذاتي، أن يتلذذ نظراً إلى مؤخرته، من خلال رسم النظير، لأن ذلك يحيله إلى موضوع دوني، كما هو مستخلَص من سيرورة الآثار الملحوظة، وحتى صيرورتها، ويعطي هذا المجالَ واسعاً للمعتبَر الجنسَ الآخر، فرصة استعادية لنيل مقام مفوَّت، لاسترداد نفَس تاريخي، وتحقيق توازن نفسي، من خلال إدامة النظر في جسد ذكوري، لم يعد في المستوى المركزي، لكون المؤخرة الضخمة، تعني نوعاً من التسمير في المكان، أي إن ذلك يمنح المرأة، من خلال النظر بالذات، مقاماً كان مفقوداً، أو صودر منها، وإنها بطريقتها هذه، تكون المسيطرة، وتكون لعبة الأنوثة أكثر نفاذ فعل، حيث الصورة استمرار لحرب الجنسانية، وفي صمت فاعل، بوسائل أخرى، إن جاز التشبيه، وما دام الرجل لا يُري مؤخرته، كما ينبغي، فهو في الحالة هذه، يعطي صفة المقدامية (من القدَّام: الأمام) لنفسه، صفة التحكم بالنظر وما يقع في نطاق المنظور: بظله ونوره المركَّزين ذكورياً، وكأن النظر إلى المؤخرة، يشير إلى كيفية إدارة الجسم، إلى تقليبه على وجوهه العديدة، إنما برغبة مسيّرة للناظر، إلى جعل الجسد المنظور إليه، وهو منحصر في الجانب القاعدي: المؤخراتي، جسداً سِلعياً، حتى لو أن السلعة هذه، تم تثمينها في فعل شعائري، طقوسي، تعبُّدي.

والعملية هذه تذكر بعلاقة لاحقة، وهي أن المنظور من الخلف، ومن خلال تجميد الأثر، من خلال تضخيم المؤخرة، الدال على إبقاء الحركة في حدها الأدنى، لأن ثمة ما هو أكثر تسارعاً، يتميز به الناظر، هذا المنظور، يحيل الجسد المتثبت في المكان، ومن الخلف، إلى أشبه ما يكون بالجسد المهزوم، وإن لم يُسم بذلك حرفياً، يجرّد العلاقة الثنائية، من العمق الحواري، هذا الذي يرفع من شأن الاثنين، ويبقيهما في مستوى الجدل التكافؤي بصورة ما، كما في عبارة (يولي الأدبار)، والتي تعني: الهزيمة بالذات، وما يعنيه المهزوم من قيمة سلبية، إنما في ما نتطرق إليه، تكون دماثة العبارة، في جانبها المكري، أي سياسة العين، قبل اللسان الذي انتظر طويلاً لتكون العين قارئة آثاره النصية، تكون الدماثة هذه، مخفّفة من وطأة مفهوم الهزيمة، واعتبارها وليمة تفاعلية، إذ إن جسد المرأة يبقى معرضاً للنظر، وأنها تعرَّف كثيراً بمؤخرتها، ضخمة، أو أقل من ذلك، فإن الرجل يكون حاضراً بنظره، ودون أن تتم رؤيته.

مثلما أن الرجل الذي يتعرف بالجانب الأمامي، وهو منتصب قامةً، أو منتصب علامة ذكورة، كما مر معنا، فليكون المرة هذه، ليس موضوعاً للنظر، وإن كان الناظر امرأة،

وإنما الوجه الأكثر نفاذ فعل، وحاكمية في ضمنا القيمة الاعتبارية لمحتوى الجسد الكثيف حركة، أنه في وضعيته هذه، يبرز نفاذ فعل الذكورة فيه، كما لو أن المشهد الأثري، يؤبد حركته دفعة واحدة.

أشدد على أهمية ما ذكرت، وأنا أعيد إلى الذهن، ما يخص التاريخ الغفل من الاسم أحياناً هنا وهناك، وهو تاريخ اللواطة، شمول اللواطة هذه، وبدءاً من التسمية ومجريات فعلها، حيث الإحالة إلى (لوط) الاسم الذكري أساساً، وكيف أن الذكر كان له حضوره في هذا المضمار، عندما يكون الجسد الذكوري محل اهتمام نظيره، ومن الخلف، من المؤخرة بالذات، من خلال مفهوم لافت، وهو (الصديق)، كما عُرِف اليونانيون بذلك، وسوى ذلك في حالات وأمكنة وأزمنة كثيرة، والآن بصورة جلية، أي إن الذكر كان يطيل النظر في الذكر مخالفاً حقيقة ما تعرَّف بنفسه، ولكن المؤخرة لم يجر تضخيمها، ليس لأن فعل التضخيم يشير إلى قدرة الجسد المتلخَّص في المؤخرة، يحيل الناظر إلى الجانب الأمامي (عضو الأنوثة)، وإن كان في هذا بعضٌ حصيف مما يمكن الرهان عليه، بتوكيده، وإنما لأنه يمثل العلامة الفارقة الأكبر، لتمييز جنساني صارخ، ومن الداخل، ولكم أثارت المؤخرة المحمولة ذكرياً مقابله، أعني مشتهي اللواطة، وناشد المتعة، أو طالبها في مؤخرة المثيل (كما سيتضح معنا لاحقاً، من خلال أبي نواس وغيره)، وإنما لأن ذلك يعدم الرؤية الخلافية، المشدَّد عليها، يموّه الحدود، ويمارس ضلالة، كما يظهر، في بنية المفهوم القاعدة، المفهوم الذي دشنه الذكر في مرحلة ما، ويواجه به نفسه، ويقلل من هيبته، حتى لو قيل إن الذكر عصي على الإنجاب، لأنه غير مهيأ بيولوجياً لذلك، وقد يكون في هذا المنحى بعض مما يركَن إليه، ولكن على الصورة المباشرة الحسية أن تنأى، أن تتنحى بعيداً بعيداً، وأن يكون ما في النص كأثر مقروء، محالٌ مجالاً للنظر الذكوري، استمتاعاً ذاتياً، وعلى صعيد مضاعفة التفضيل للذكر على الأنثى، كون النظير، يعني ممارسة عنصرية جنسانية، إقصاء لجسد المرأة، من دائرة لذة لا تعاش، إلا في ميسمها الثنائي الذكورة، وعودة ما، أسطورية، ربما، أو حنيناً ميتاً تاريخياً إلى الإنسان الأول، الثنائي الجنس، كما لو أن صفة الأنوثة لم تكن لها قائمة، وإنما جاءت لاحقة، وقد شكلت الأنثى، وكما يقول التاريخ المتعلق بمفهوم اللواطة الثنائية الذكورية: خرقاً لا يمكن تداركه، أو جرحاً لا يلتئم، بمعناه البيولوجي المولَّف، كما هو الوصف المتعلق بعضو المرأة الجنسي هنا وهناك[١٠].

المؤخرة التي تعزز دور المقدمة

أن يكون التركيز في البدء، على جسد الإلهة الأم، على المؤخرة المكتنزة، على الوعي اللازم لذلك، هو في المقام الأول، ضرورة المضي قُدماً إلى الأمام، أو التحرك جهاتياً، لإبراز وجه آخر من وجوه الجسد الأنثوي، وكما تم تقديمه، إذ إنه من عدا هذا التضخيم، أو التوليف التضخيمي لمؤخرة المرأة قديماً، التضخيم الذي يستثير الذكورة التليدة في اللاوعي الجمعي الذكوري كثيراً راهناً، فإن تجلي الجسد الأنثوي الفاعل، في مقام الوظيفة المركبة: الأم والزوجة، وفي الحالتين تنجب الولد الذي يستحيل حبيباً وزوجاً، كما تقول ذات الآثار التي تشير إلى هذا التركيب، يكون استمراراً وظيفياً، وكما أريدَ للجسد السابق الذكر، في أن يكون هكذا. فالأم الكبرى، لا تكون هكذا، إلا لأنها قادرة على القيام بأكثر من أداء، والمؤخرة الضخمة تمتد خارجاً، ثم تغور عميقاً، وهي توحّد بين الأرضي والفضائي، كما هو شأن الطبيعة، كمبدأ فاعل أنثوياً.

وسواح، عندما يتحدث عن الأم الكبرى، باعتبارها تمتلك السمات الكونية القادرة على الاستمرار من ذاتها، في عملية مماثلة للطبيعة، وإن كان يضيّق الخناق على المفهوم، بجعل الأم الكبرى هذه، تحمل اسماً واحداً سوري المقام، وهو اسم (عشتار)، محيلاً كل الأسماء إليها عالمياً، إلا أنه يتحرك بالتوازي، مع الصفات الأكثر تجذراً فيها (كانت تماثيل عشتار، أول عمل فني تشكيلي صاغه الإنسان على شاكلته مجسدة أول معبودة)، ليقول بعد ذلك، وفي وصف المأثور هنا، أي ما له أهمية قصوى في الجسد المعني (فالثديان عبارة عن كتلتين هائلتين مستديرتين، والبطن منتفخ في إشارة لحمل أبدي، والردف ثقيل، والوركان قويان ومثلث الأنوثة منتفح يشكل مع أعلى الفخذين وحدة متماسكة. وقد يتدلى الثديان ليشكلا مع البطن والوركين تكويناً واحداً متراصاً تتجمع فيه هذه الرموز في بؤرة واحدة هي مستودع الخلق)[١١].

ولكن إذا كان سواح، في تأكيده الوصفي الصحيح طبعاً، على مميزات جسد الأم الكبرى، فإن الذي فاته ذكره، هو هذا التفاوت بين مناطق الجسد، هو المتعلق مثلاً، بمثلث الأنوثة، والرسم الهندسي الدال على النفوذ والتكامل، هو أن تجلي الثديين، كما تم وصفهما، يناظران الوركين، أو البطن المنتفخ، كما لو أنهما يشكلان القاعدة المتراصة العلوية للجسد، مقابل الوركين، وهما يشكلان من جهتهما كتلتين لحميتين، أي إنهما

يجيزان للجسد الأنثوي أن يتبدى بكامل التأثير، وانتفاخ البطن، كتجسيد لما هو كوني مصغر، علامة الخصوبة المستمرة، وحتى التهديد المستمر، لو أن ما في الداخل لم يظهر إلى الخارج، وهو انتفاخ يتداخل مع تعاظم مساحة الوركين: المؤخرة، أي إن البذخ اللحمي، هو اصطفاء ألوهي، طبيعي، يجلوه الفنان للعيان.

ولكن علام يمكن القول أكثر بخصوص ارتباط الذكر بالأنثى، الأم الكبرى في هيئتها تلك؟

ذلك يعود، إلى الموقف من طريقة النظر إلى النظر جنسانياً، إلى البنية اللحمية التي تغلف الجسم، وما يكونه نوعاً، وأي دور يمكنه القيام به، حيث الفصل يتم على أساس الوظيفة القائمة. فالأرض هي التي تمتد، والأم الكبرى لا تخفي صفتها الأرضية، وربما وفق تصور كهذا، تكون المناطق المرتفعة، المناطق التي تظهر للعيان عالية، وتحتفظ بفتنتها على مد النظر، تمنح الأرض الكثير من الخيلاء، وجاذبية العطاء أكثر، كما في الوهاد والتلال والهضاب أو الآكام وحتى الجبال الرواسي بدورها، تكون أسساً أرضية، وإنما مكشوفة، ولها ما يعادلها داخلاً، وهي في كل الحالات هذه، تكرر مقولة تاريخية، تشد الأرض إلى بعضها بعضاً، مثلما تنوع في مباهجها، أو قدرتها على الإخصاب، وهي أنها تمنح إمكانات بقاء حياة أكثر، فالمحدبات، في تجليها أقرب إلى أن تكون مؤخرات أرضية منتشرة هنا وهناك، وهي تمسك الأرض، كما هو معلوم، مثلما أنها تشكل عنصر دفق حياتي في أصقاع الأرض هذه، ولعل المقروء، في تلك النصوص الأثيرة، التي ترتد إلى آلاف السنين، كما هي النصوص التي تذكّرنا بالسومريين، هو هذا الجانب العزيز على قلوب الذكوريين، أو الذين، يفضلون طريقة النظر إلى ما حولهم جنسانياً، فتكون الأم الكبرى، ذات الشحم واللحم، ودلالاتهما، وكذلك القوة البدنية، وارتباطها بالجانب الحسي، وما يضفي ذلك على المؤثر الجنساني، تلك العلامة الفارقة في الانجذاب، حيث إن المدوَّن ضمن نصوص مختلفة، لا أظنه ببعيد عما أشيرَ إليه، حتى الآن، وفي منهد يبدو لنا كلي الإباحة جنسياً، ولكنه مشهد يعيد بنية مجتمع، كان صريحاً بالكثير مما هو معتَّم عليه في زماننا، إذ إن إله الماء والحكمة السومري انكي، ووشائج القربى، من الجهتين، بين كل من الماء والحكمة، وبالعكس، تمثيل لهذا الاحتفاء بالجسد في عمومه، جسد الأم الكبرى، وفي ما يؤبّدها اكتنازاً وخصوبة:

عندما رفع الأب انكي [عينه] على نهر الفرات،

وقف بخيلاء كالثور الهائج،

رفع قضيبه، وقذف المني،

فملأ دجلة بالماء الرقراق،

البقرة البرية تخور من أجل صغارها في المراعي، العقرب غزت الإصطبل.

استسلم له دجلة كما لثور هائج

رفع قضيبه، ومعه هدية الزفاف،

جاء بالفرح إلى دجلة مثل ثور بري كبير عند الإخصاب

الماء الذي جاء به ماء رقراق، «نبيذه» حلو المذاق،

الحبوب التي جاء بها، حبوبه الغنية، يأكلها الناس،

ملأ «إيكور» بنت إنليل، بالمقتنيات،

بأنكي إنليل يبتهج، وتسر نيبور(١٢).

وقد ينبري أحدهم، أو بعضهم، للرد على ربط وظيفي، من هذا النوع، باعتباره ليّاً لعنق الحقيقة، وتحديداً، إزاء الموضوع الذي أتعرض له هنا، في هذا الكتاب، لكونه محدود المسار، ضيق النطاق، وأن ليس من أثر في ما أثير في البداية، بما هو قائم في المثال الشعري، وهو الأثر الأول حتى الآن، والذي يشدنا إلى أسلاف لنا، كان لهم حضورهم، وصدى حضور منتشر عالمياً، أعني حضور أسلافنا السومريين، معلمي الأبجدية الرائدة تاريخياً، والاستفهامات التي تتركز على كيفية التقاط المؤثرات المحدَّدة جسدياً، وفي طابعه الأنثوي، في النطاق المعلوم.

من جهتي، ما زلت، مشدداً على أن الصلة قوية، لا بل، تحمل إغراءها في عملية المتابعة، والحفر من الداخل، ما وراء السطور المقروءة، والأكثر من هذا وذاك، هو أن المثال المقتطف، يستشرف بنا، المشهد الجنسي الأكثر إبداعاً ذكورياً، وإلحاقاً للأم الكبرى بسلطة الذكورة، حيث تغيب الأم الكبرى بكامل مقتنياتها الجسدية غنىً لحمياً، وبروز

أطراف، وراء المفردات المدونة.

إن وجود الثور، بصفته الآنفة الذكر، لا يغيّب عن النظر، البعد الرمزي التأليهي والإخصابي المقدس للثور، عن علاقته المباشرة بما هو كوني، عن القدرة الإخصابية لديه، عن مؤخرته التي يتم إظهارها، في الرسوم المختلفة تأكيد جانب مما ذكرت، مثلما أن البقرة المذكورة، كمفهوم أنثوي مقابل وتكاملي، لا ينسينا حضور الأنثى، وهي في حضرة الذكر، فتكون الطبيعة المخصبة رهينة الماء المخصِب، ماء إنكي الأسطوري والثَّوري الطابع، مثَلما تتجاوز البقرة اسمها الآني أو الواقعي، وكما هو منظر مؤخرة البقرة، في رسوم مختلفة تبرز هذا البعد الجنساني فيها، لتدخل في نطاق الرمز الميمون، كما هو المتحصل في النهاية، وكيف أن الغنى المميّز في البلاد، يكون باستمرار الثور العتيد، والبقرة ذات المواصفات المقدَّمة، أي حضور المؤخرة، شديد الكثافة، من خلال امتداد الطبيعة، من خلال تلقيها لهذا (الماء الغزير). إنه الماء المجازي، كما هي المؤخرة التي يبالَغ في وصفها، ولكنها مبالغة لا تنفصل عن جملة الرغبات التي تنبني عليها، لزمن مفتوح على الأبدية، إذ الماء، ماء دجلة، النهر الجنتي، كما هو معروف، النهر التاريخي، في انتشار صيته الحميد والرشيد، وما أُعطي من سرعة حركة، وقوة اندفاع، وتسرب إلى الأعماق، هو ذاته الذي يعرّف بالحركة الدائمة الانتشار لذكر مهيمن، أو مسيطِر من فوق، كما تقول اللغة الظاهرة، والوصف المعلوم، كما تأتي الأرض واستقبالها المبهِج للماء المخصب، وهي في استقرارها، كما هي الحركة البطيئة للمرأة المكتنزة، المرأة اللافتة بمؤخرتها، والتي تتلقى دفق الماء، وتغمرها، تجاوباً مع الرغبة الموجهة، وكما تشتهي هي، من خلال هذا الترتيب لجسد متحرك، لا يُرى إلا أثره، وجسد متناهٍ في الطبيعة، يمكن تلمسه بسهولة، فيكون الانتفاخ مشهداً تكوُّرياً ممثلاً لما هو كوني.

ولا أظن هنا، أن السؤال عن كاتب نص كهذا، ذكيٍّ، حيث إن توجهه، يفصح عن هذا الجانب الذكوري الطاغي، وإن بدا الاحتفاء بالأنثى لافتاً، ولكنه احتفاء، يبقي الأنثى هذه تحت رحمة الذكر، لكون الماء الذي يعطى المكانة الرئيسة كونياً، هو الذي يحرك الجسد الأنثوي، بالترادف مع الأرض، باعتبارها (الأم الرؤوم)، حتى الآن، في اعتبار كل الذين يحاولون التوحد معها، أو الرفع من شأنها قيمياً، وعلى الصعيدين: القومي والوطني والإنساني.

النص الشعري، يكون البداية الملهمة للذاكرة البشرية، لكونه يشكل انعطافة في التاريخ، وبغية بقاء الأثر، ليكون تحول من داخل الجسد، وهو التحول الذي يعزز من صورته جنسانياً، أي إن الشيء اللافت في المفهوم المتعلق بالجسد، جسد المرأة بالذات، هو استمراره مكتنزاً، مدَّخراً ذلك الاستعداد للخصوبة، أو الاحتفاظ بخاصية الخصوبة، وفي الخفاء يكون الذكوري حالة ضمان هذه الخصوبة، بتوافر مستمر لطاقة الإخصاب، في الظل، ويبقى الوصف الذي يتركز على الجسد، وصفاً متناقلاً، أو متوارثاً، على صعيد اللغة، وليكون انفصال الجسد عن جانبه الطقوسي والشعائري، وكما كان النظر إليه في بداياته، ليكون بالتالي تعطيل معين، لفاعلية العلاقة، أي التداخل المستمر بين الجسد والطبيعة، أو بالعكس، وبقاء الجسد هذا، وهو على تلك الشاكلة، ممهوراً بالعلامة الميثولوجية ما قبل التاريخ الكتابي، أو كما تقول الآثار السابقة على الكتابة، وهذا الانفصال يأتي في إطار سلسلة التحولات الطارئة على الجسد في العموم، وجسد المرأة على الخصوص، إنما الجسد الذي قدّم باعتباره حالة ملء وامتلاء بالتوازي مع الطبيعة، ثم حالة تلقي المؤثر الذكوري، فالمتبقي في نطاق المتلقي ثابتاً في مكانه، ثم المهيَّأ ليكون المشهد القائم المثير والمجدد لرغبات الرجل، ولما هو شهوي، وهي مرئية من الخلف، عبر مؤخرة تضيّع على الجسد بالذات، جملة التفاصيل التي تعرف به جسداً مميّزاً، ليكون فقط: الجسد المترف باللحم، واللحم مآدبي، ذخائري، محل اشتهاء الناظر، الذي تكون الحركة والإقدام على تنفيذ فعل لافت، سمتين حاسمتين، تعززان نفوذ الرجل، ومن ثم التحول إلى الطرف الآخر، وتصوره بعلامته الجنسانية: الأنثوية، وكيف تستحيل المأدبة اللحمية المحولة جسدياً، مجالاً، متاحاً أو مشاعاً لنظر الرجل، ولما يشتهي، وهو (يغوص) داخلاً، كما تقول ثنيات اللحم، أو تذبذب اللحم تحت وطأة الرجل: الذكر التقليدي. إن الطبيعة لا تُنسى هنا، ولكن لا ذكر للطبيعة، لكون الجسد الأنثوي مدخَلاً في مسار من التحول، وهو أنه موقوف على الرجل، وأن عليه البقاء بالصفة السمنتية تلك، فلا تعود وظيفة التماهي مع الطبيعة قائمة، إنما تتأسس وظيفة التجاوب مع الرغبة الذكورية.

الجسد السمين، والمؤخرة المعزَّزة بالسمنة

ما هي العلاقة بين الجسد السمين، والمؤخرة، بدايةً؟ وكيف يمكن الربط بينهما من خلال التحديد اللغوي؟ وإلى أي درجة، يمكن اللغة أن تكون علامة وصل بين تاريخ كان برسم المأثور البصري اللاكتابي، والمأثور العيني الكتابي؟ حيث اندفعت اللغة إلى الأمام،

ومنحت اليد القدرة على تحويل الأثر المرسوم: خطوطاً وأشكالاً مختلفة، إلى خطوط هي حروف، وهذه كلمات، وفي جمل، مهَّدت لتاريخ ثقافة مغايرة، أو أن تكون علامة فصل بين ماض سلف، معرَّف به آثارياً كثيراً، وماض لاحق، تمركز في الكتابة، كما لو أن الكتابة هذه هي حقيقة ما كان، حتى لو أن ثمة تاريخاً مديداً جداً، لم يدوَّن بعد، عندما كانت السلطة النافذة في عهدة المرأة، أي كانت المترياركية هي السمة الأبرز في تشخيص العلاقات القائمة بين الرجل والمرأة؟!

قد لا يكون ابن منظور، اللغوي، مؤازراً لنا كثيراً في هذا المنحى، لأنه لاحق على تاريخ متقدم، إذ عاش بين عامي ١٢٣٢ ـــ ١٣١١م، فثمة سبعة قرون ونيّف تفصل في ما بيننا، إلا أن الذي قدَّمه ابن منظور، وفي عصره المستقر كثيراً في نطاق جمع ما كان، وتلخيص ما كان، في الغالب، وكان ما كان معروضاً للنظر، وتسجيل مجرياته، كما لو أن الناظر: الكاتب هنا، مكلَّف في أن يلعب دور الشاهد، لقد استأنس بمؤخرته كثيراً، وهو يلتزم المكان، وينظر في ما نظِر فيه، دون أن يكون له ما من شأنه إجراء تغيير، كما يجب هنا، ولكنه، في ما سعى إليه، كان جلي الدور، إذ تمكن من وضع الواصل إليه، بين دفتي كتاب، استغرق مجلدات، والأهم من ذلك، أن ما تم وضعه، يمثل وجهات نظر شتى، وإن كانت سمة الذكورة هي الطاغية، أي إن ابن منظور، بشهادته اللغوية هذه، وهو ناقل لمنقول، ولكنه ناقل لا يُستَغنى عنه، يقدم ما ينير ما نحن بصدده.

ما الذي أودعه ابن منظور، في سِفره اللغوي (لسان العرب)، عما يخصنا هنا؟

ثمة أكثر من مفردة، ولا أظنها مفردات تتنافر، بقدر ما تتضافر، مثلما تتكاثر بدلالاتها، وإيماءاتها التاريخية، على الصعيد الجنساني:

بالنسبة لمفهوم (المؤخرة)، ما علينا إلا أن نبحث في فعل (أخَّر)، فنقرأ:

أخر: التأخير، ضد التقديم، وموخرة الرجل ومؤخرته وآخرته، كله خلاف قادمته، والآخر خلاف الأول، وبالنسبة للناقة: الآخران من الأخلاف: اللذان يليان الفخذين، والأخرى والآخرة: دار البقاء[١٣].

بالنسبة لمفهوم (العَجُز)، يمكننا مطالعة التالي:

العَجز: نقيض الجزم، والعجز: الضعف، وأعجاز الأمور: أواخرها، وعجزُ الشيء: آخره (حيث يذكر ويؤنث، وثمة من يؤنث فقط).

وعجيزة المرأة: عُجزها، ويقال للرجل للتشبيه، ولا يوصف به الرجل، فالعجيزة للمرأة فقط، والرجل يستخدم المفردة استعارةً، وعجزت المرأة: عظمت عجيزتها، وأعجاز الإبل: مآخيرها.

والعجازة: ما تعظم المرأة به عجيزتها (شيء يشبه الوسادة)[١٤].

بالنسبة لمفهوم متردد كثيراً أيضاً في هذا المجال، أي (الورك):

الورك فوق الفخذ كالكتف فوق العضد، والجمع: أوراك.

وقول «ذي الرمة»:

ورملٌ كأوراك العذارى قطعته   إذا ألبسَته المظلمات الحنادس

شبّه كثبان الرمل بأعجاز النساء، بجعل الفرع أصلاً، والأصل فرعاً.

والوَرك: عظم الوركين، ورجل أورك: عظيم الوركين... إلخ[١٥].

أظنني هنا، إزاء حزمة من الصور والمعاني المتداخلة والخفية، ولكنها، تستثير المخيلة بتاريخها التليد، مثلما تميط اللثام عن الكثير مما هو معتّم عليه، ودائماً في المنحى الجنساني:

لعل القاسم المشترك الأكبر، بين المفردات المذكورة، هو أنها تلتقي في محيط جسدي واحد، وهو القسم الذي يتوسط الجسد، كما ذكرت، إنه القسم الذي يأتي في أعلى الجزء السفلي من الجسم، والذي يتصل بالبطن، منطقة الفخذين، والتي تعرّف بالمؤخرة، أو الوركين، أو محاش المرأة، أو ردفيها، وفي الحالات كافة، فإن هذه المنطقة تكون ثابتة، كما لو أنها تصوغ الجانب الأكثر قابلية للحركة أو التحرك، وذلك من خلال ثباتها الملحوظ من جهة الفخذين وامتداداتهما إلى الأعلى، حيث يأتي القسم العلوي الأكثر ليونة، وقدرة على الحركة، ولفتاً للأنظار، عند الخصر، وبقية الحركة تأتي دورانية، ثم إن الحركة الأخرى بالنسبة للمنطقة المذكورة تكون تقارباً وتباعداً، تسارعاً أو تباطؤاً،

وهذا الثبات اللافت في المنطقة العلوية التي تتوج نهاية الفخذين، ومن ثم تشكل مع الفخذين منطقة واحدة، من خلال السمنة أو النحافة، مع تفاوت ملحوظ أحياناً مع سمنة سفلية للفخذين، تكون أبرز، من التي تعلوها، أو بالعكس، حيث المؤخرة، وتجليها، يظهران من خلال التشكيل الأفقي، تكويرة، أو تنوع انثناءات، من ناحيتي بروز المؤخرة، أو انخسافها إلى الداخل، أو تحدبها، أو (تهضُّبها: شبه الهضبة)، أو بظهور نتوء جانبي... إلخ، وهذا يعني، أن علينا النظر إلى المنطقة المتوسطة للجسم، وباعتباره جسماً فقط، من عدة زوايا:

نوعية العلاقة التي تقوم بين منطقة الساقين، وكيفية بروزهما فورمولوجياً، ومنطقة الفخذين، وفي أعلاهما تتربع المؤخرة، حيث حركة الجسم، تترك (صداها)، تبث اهتزازاتها في محيطها.

نوعية العلاقة التي تربط أعلى الجسم، بدءاً من قاعدة الخصر، وما فوق، بما هو أدنى، حيث تستشرف المؤخرة ما دونها بدورها، وانعكاس تشكيل القسم العلوي على باقي الجسم جمالياً.

مدى تأثير المنطقة المتوسطة على عموم الجسم، من خلال المظهر، أو الحركة المعبّرة عنها، وبالنسبة للعمر المميّز، وما تكونه المرأة جمالاً أو قامة، أو قداً بصورة كلية.

إن طريقة المشي، مثلما هي فاعلية الحركة التي تربط ما بين كامل الجسم، سمة لافتة، لوضع صورة الجسد في نطاق من المؤثرات المرسلة، والمشكّلة لردود أفعال الناظر تالياً.

إن كل حركة صاعدة، أو هابطة، سفلية، أو علوية، والجسم في وضعيات مختلفة، ترسم انطباعاً ما، مختلفاً عن القيمة الصامتة والناطقة معاً، في محيط مؤخرة الجسد الأنثوي.

ويعني هذا، أن سلوك المشي، يكون له التأثير الأبلغ عما تستنطقه المؤخرة داخلاً، حيث لا يمكن المؤخرة، أن تمضي في صمتها، إن جاز التعبير، بقدر، ما تستجيب لحركة محددة، أو مختلفة وتيرتها، ونوعية الهيئة التي يجلوها الجسم عالياً، حيث الخطو، وطريقته من ناحيته، لا يخفي جمالية حسية، أو مرئية، تتركز على المنطقة المتوسطة، كما لو أن كل حركة في الأعلى أو في الأسفل، تمثل الترجمان المنتظر، والباعث لرعشة

عارضة، أو صادمة، لجسد الناظر، بوعي مقصود، أو غريزي، أو توسطياً، فلا يعود سكون المنطقة المتوسطة، سكوناً، إنما خضوعاً لفعل تأويلي، بحسب طبيعة الناظر، وما تكونه المرأة، أو ما هو عليه جسد الأنثى المنظور، وكأن الثبات العضوي، هو في الأصل، مخطَّط له، رغم ضرورته الحيوية والوظيفية، ولكنه في طريقته العامة، لا يعود ثباتاً، وإنما يتجاوز وضعية الجمود، مفصحاً عن أكثر من حالة لذاته.

ولعل في اختلاف البنية العضوية لكل من الذكر والأنثى، ما يدفع بنا إلى التحريك بالموضوع إلى مدى أبعد، وقبل أن نتوقف عند المفردات القاموسية الثلاث، تلك التي أوردها ابن منظور، حيث جسد الذكر يلتزم هدوءاً أكثر، وسياسة تعامل أكثر صراطية من جسد أنثاه، من خلال وضعيته في المشي والنظر، ووجهة الحركة تحديداً، وأنا أشير إلى الاقتصاد المركز في المنطقة المتوسطة، وأعني بهذا، كيفية إظهار مؤخرته، كما لو أنها معدومة في اندفاعها الأمامي، وكأنها متمحورة حول انتمائه الذكوري، ملحقة بعضو الذكورة فيه، إذ الحركة تكون أمامية، وليست جانبية، كما هو ملاحَظ في مؤخرة الأنثى، في وضع شبه دوراني (هيدروليكي الطابع: تشبيهاً)، تمثيلاً ما، ميثولوجي الرمز، كمفهوم كوني، أرضي، كروي... إلخ، وتجاوباً مع قابليتها للخصب والحمل، أو تحقيق اللذة وتنويعها للذكر، عبر مركز يعلّم الجسد، وحوله (عضو الأنوثة)، بينما الرجل يستجيب لما هو ذكوري، ومقتضى الذكورة، حيث من النادر أن نشهد تثنّيات، أو تمرجح المؤخرة عنده، خلاف الأنثى، وأظن أن حركة من هذا النوع، عندما تخرج المؤخرة عن مسارها الأمامي، بحركة جانبية، ثم ارتدادية، وبالتبادل، سرعان، ما يلقى استهجاناً هنا وهناك، أو سخرية، وتعليقاً من الكثيرين، من بني نوعه: الذكور، بأنه يتشبه بالمرأة على الأقل....

أما بالنسة للمفردات السالفة الذكر، وهي متداخلة، وكيف يمكن تفعيل العلاقة فيما بينها، فربما كان ذلك من خلال تصور التالي:

اعتبار الجسم في مبناه: أماماً ووراء، أولاً وآخراً، وأن العلاقة بين كل من الأول والآخر، هو في الجانب المجازي أو الدلالي، إذ إن الرجل، أو الذكر تحديداً، كثيراً ما يعرَف بأوله، بأول الشيء، كاعتبار قيمي لافت، وأن الآخر، يكون في الترتيب اللاحق، ليكون الجسم محكوماً بما هو قيمي تفاوتي، فالمرء عموماً يتقدم، وأمامه هو الذي يتصدره، أما آخره،

فيبقى متخلفاً عنه، ولكن الأكثر ضرورة للتذكير به، هو أن المؤخرة تكون مكمن الخطر للمرء، والرجل المنكفئ على مؤخرته، الرجل الذي يعجز عن المواجهة، سرعان ما يلحق بمؤخرته، كما لو أن صورته الدالة عليه، حيوياً، تكون في ما هو أمامي فيه.

هنا يكون المهمَل في المرء، بصفة كلية، هو الواقع في الخلف، في المؤخرة، كما لو أن المؤخرة من التأخير، أي إن المؤخرة، في النسق الحركي، والأرضي، لا يمكنها أن تلحق بمقدمه، لتكون المؤخرة محل إطراح ما لا نفع فيه، والملتفت إلى الخلف، يكون فاقداً للقيمة التي يتبدى عليها بصفاته البشرية، بوجهه، وعلاماته الفارقة، ووفق تصور من هذا النوع، يأتي تهميش المؤخرة، من خلال وظيفتها الخلفية، حيث يكون الخلف علامة نقصان، أو نقص فيها، كما لو أن اللامرئي، الجاري حجبه هنا، هو الواجب تخفيض قيمته، أو التقليل من أهميته، وفي الآن عينه، فإن الخطر الذي يحدق بالمرء من الخلف، ومن ناحية المؤخرة تحديداً، سرعان ما يتحول إلى معلم ثقافي، سيميائي، وهو أن المؤخرة يجري تهميشها، ليس من منظور عرَضيتها، وإنما عنف موقعها، والخوف منها وعليها، إن خوف المرء على مؤخرته، هو خوفه من ذهاب ريحه، ويشكل تجاهل المؤخرة مباشرة، وضعاً تلبسياً، أو التباسياً، عندما لا يعبأ المرء بمؤخرته، ولكنه، حريص أشد الحرص عليها. إن منزوع القيمة، هو الذي يؤتى من الخلف، يصادَر عليه كلُّ اعتبار.

وقد يكون في الوسع توسيع حدود مفهوم المفردة الآنفة الذكر، ونحن بصدد (الآخر)، هذا الذي يكون في حالة غياب، أو عدم إمكانية رؤيته مباشرة، ليكون الآخر مرتبطاً بما يصعب تصوره إلا باعتباره في (الخلف)، ما لا يمكن التأكد منه، وفي الوقت ذاته، ليكون مقلقاً لمن يسميه، فالآخر يتهدد الكائن هنا، لأنه غير داخل في حكم الحسي: المرئي، فيأتي امتداداً للمؤخرة، هذه التي تهمَّش، مثلما أنها تشكل حالة خوف داخلية لصاحبها.

ولكن، ما لا يجب الخلط فيه، وضرورة التنبه له، هو عدم اعتبار الآخر والمؤخرة أمراً واحداً، فأن يتحدث أحدهم عن الآخر (فتحاً لحرف الخاء أو كسراً له)، لا يعني البتة أنه يضعه في مستوى مؤخرته قيمة، وإنما لأن العنصر الاشتقاقي يقرّب المسافة بين عائلة المفردة، ويمنح كل فرد فيها المكانة المعتبرة المباشرة والمجازية، ويعني هذا، أن الآخر لنا، هو ما لا نعرفه بدقة، ونحن نتحدث عنه، كما لو أننا متأكدون في الحديث عما يخصه، مع

التذكير، بأن الآخر الذي يجري التقليل من أمره، رغم تأكيد حضوره معنا، فينا، لا يمكن تجاهله، بأي صورة، وهذا هو الوجه المقابل والدائم الحضور، في حديث المرء عن نفسه، عن جسده، عن ذاته.

وفي هذا المنحى، تظهر المرأة، ومن خلال علامة الأنوثة التي تنقاد بها، في ظل محكومية ذكورية عندما يتم إسقاط صورتها الفعلية، وكمكانة مرئية ثقافةً، على المؤخرة، وهي في متناول نظر الرجل، وأن تكون ممتلَكة ذكورياً، هو أن يتم تصريفها جسدياً بمركزة مؤخراتية، سواء عندما تكون مستثيرة رغبات الرجل، مضاعفة شبقه، أو عندما تتمظهر حركة، من الخلف، أو تمارس ذلك الرقص الذي يبقي المرأة، في حدود البعد الشهوي، الشاطب على النصف الأعلى غالباً من جسد المرأة، وحيث تدير له ظهرها، لتؤتى من الخلف، أي منزوعة الطابع الإنسي، كما تقول بنية الثقافة التي أرشفتها، ومترست جسدها المختزل أكثر، من خلال ما هو متوارث عنها. وأن تكون ثمة آخرة، فهذا يعني أن ثمة ما يتحرك نحوه، وهو في وضع إقدامي، ولكن يكون التوجه معكوساً، من خلال إجراء انقلابي، ليحسن رؤية ذاته أكثر على حقيقتها، وما في المفهوم من انزياح مجازي عالي المستوى، ومقلق في آن. لكأن ما يعيشه الإنسان في دنياه، هو ما يعاينه من جانب واحد، ما يغفل عنه في المجمل والخطير حيوياً، حيث آخرة الدنيا، ما لا يخضع للرؤية المباشرة، وما على المرء أن يحسن قراءة ما يليه، إنما وهو يتقدم، ويكون الوراء مرئياً، حيث الآخرة تتلبس لبوس أنثى، أحياناً (ولكم تم تشبيه الدنيا بامرأة فاتنة)، مثلما أن الآخرة، ومن خلال المشتهى فيها (عبر الجنة حصراً)، تكون ممهورة بعلامة فارقة صارخة، وهي وجود الحور العين بحسنهن النافذ، وربما أمكن القول أيضاً، إن نجاح الرجل في دنياه، هو الذي يمهد له الطريق إلى تلك الآخرة، وهي ذاتها التي تتماشى مع رغباته الدفينة، في هيئة امرأة يشتهي الاقتراب منها من الخلف، ليمارس المزيد من التحكم فيها، وفي الحالتين، ثمة خوف يتهدد الرجل، خوفه على مؤخرته، في أن يتم النيل منه في غفلة، وهو لا يحسن السيطرة على الجانب الخلفي له، وخوفه على العالم غير المنظور، العالم التالي على الحياة، الذي يتطلب بدوره، المزيد من اليقظة.

ولكن ماذا عن مفهوم (العُجز)؟ ماذا يتوارى داخل المفهوم الأكثر إثارة للتساؤل، وعلى الصعيد الجنساني؟ وكيف ينبري المفهوم، مؤسس علاقات تفاوتية بين الجنسين، ومشدداً عليها ثقافياً؟

إن مفهوم (العجز)، بالقدر الذي يتداخل مع مفهوم (المؤخرة)، بالقدر الذي يشير إلى أبعاد أخرى، أكثر سفوراً عن تصورات راقدة، أو مغيَّبة تعمل في عمق المفردة:

فالعجز (هكذا نطلق المفردة خارج القوسين)، بعد تعليقها، كما تم التذكير به، يقابل الحزم، والجزم ضمناً، والعجز يعني بالتالي: الضعيف، حيث الضعيف هو الذي يفتقر إلى الحزم والجزم، طالما لا يمتلك القدرة اللازمة ليكون مؤهلاً لأن يبرز مقتدراً متمالكاً نفسه، متحدياً ما يوجهه من عوائق أو مشاكل مختلفة، لأن الجسد، يفتقد إمكانات التوحد ليكون حازماً جازماً.

وتضميم العين (تشكيلها بحركة الضم)، يدفع بالمفهوم لأن يكون أكثر استنارة من الداخل، وهو ذاته كان هكذا في الحالة الأولى، ولكنه مورس توصيفاً لمشهد محسوس، ربما، إنه يشير هنا إلى آخر الشيء، أواخره أي تم الربط الترادفي بين أعجاز الأمور وأواخرها، وهذا الأمر يستحضر مفردة: الآخرة، والمؤخرة، والآخر، حيث التقويم للعجز، ترادفاً مع المؤخرة، يتم باعتبار الموصوف يتموقع خلفاً، وأنه يستحيل مراقبة ما يجري في الخلف (خلفنا جسمياً)، ليكون إضعاف الخلف هذا، أو العجز، ظاهراً من خلال وضع مواقعي، وبالنسبة لما هو أمامي.

وهنا رب تساؤل ناهض يواجهنا من الداخل، وهو: أليس من علاقة اشتقاقية، بين كل من الإعجاز والأعجاز؟ ولو أن الأخيرة تكون بصيغة الجمع، ولكن ألا يوحي الإعجاز دلالةً، بوجود ثراء في المفهوم: سُمنة ملحوظة، تكوّن النص، كما هو النص المقدس: إسلامياً، وكأن النص الإعجازي هذا، وهو في سمنته، لا يمكن نفاده، من خلال الإقبال عليه، باشتهائه، لأنه نص يحفّز على طلب المتعة، اللذة: دنيا وآخرة، وفي سياق تشبيه أنثوي في العالمين؟ أظن أن العلاقة قوية!

واللافت هنا، هو أن ثمة مَنْ يؤنث المفردة هذه المفردة فقط (أي العجز: عجز الشيء)، رغم وجود من يذكر ويؤنث، وهذا الخلاف البادي في اللغة، لا يقتصر على ما هو لغوي مجرداً، وإنما يمس جوهر المفهوم تاريخياً وثقافياً، ويُري مدى تعقد المعنى، لتفرع أبعاده، حيث التأنيث لا يكون إلا من خلال موقف ذكوري، كما لو أن التأنيث، إنقاذ للرجل في ما يعيشه، أو يعنيه جسمياً، إذ يكتفي بالأمامي، تبعاً لحالة السيطرة، أو السلطة

التي هي في حوزته، والمرأة مجردة من ذلك.

إن ربط العجيزة (وهي مرتبطة بالعجز)، بالمرأة، في الغالب، طالما أنها تقال للرجل من باب التشبيه (أي عندما يتم النيل منه، أو إذا حاول الذكر عموماً القيام بحركات أو تصرفات، تكون من صلب طبيعة المرأة المرسومة أو الموجهة بالتأكيد)، وفي هذا التشخيص التعسفي، الذي تجلوه الثقافة التاريخية، ثمة بؤرة توتر عنصرية، جنسانياً، مثلما أنها تشكّل ظاهرة قيمية، تكون إدانة لمجمل ما يخص البنيان الثقافي الذي يزعم أنه يضع الرجل والمرأة في خانة قيمية واحدة.

عجيزة المرأة: مؤخرتها بالمقابل، وأن نقول عجزت المرأة، أي: عظمت عجيزتها، أي مؤخرتها، هي حالة نتلمسها عند الذكر أيضاً، فلماذا هذا التبديد رغم وجود التوحيد مرئياً؟ ولأن العجز يخص ما لا يحاط به، لوفورته، لسُمنته، إذ يؤتى من جهة الخلف، أو من جهة ما، فيبقى متحرراً من الاحتواء له، وكل نص لا يمتَلك معنى، نص إعجازي، عجيزي تقديراً ضمنياً!

ذلك أمر آخر، ثقافي المطلع والمقام، لتبيان مدى دونية المرأة، وكأن الرجل فاقد لعجيزته، لمؤخرته، لضخامة المؤخرة تاريخياً، أي إن الذكر في عمومه، لا يعرف الضعف إلا تجاوزاً، هو استثناء، ليكون ما لدى المرأة بمثابة القاعدة، القاعدة الموضوعة تحت السيطرة، أو المراقبة.

ومفردة (الورك)، لا تكون مختلفة عن سابقتيها، إلا من جهة التحديد الموقعي والدلالي، حيث الورك يقع ما فوق الفخذ، ويمكن تحديده لحمياً وعظمياً، بينما المؤخرة هي وضع جهويٌّ، أما العجز، فمفهوم يتركب على مفهوم آخر، وقد يشمل الطرفين، وفي مجمل الحالات، فإن الورك يكون أكثر اقتداراً، من ناحية التشخيص والتعرض للوصف، أو التشبيهات، عند المرأة، أكثر منا هو عند الرجل، حيث الوصف لا يبعد الناظر أو القارئ، عن الصراع القيمي الذي يقع أو يجري على صعيد اللغة بدلالاتها المختلفة، وهي تقيم فواصل اعتبارية جسمانياً.

ويمكن ملاحظة ذلك، ومن باب التنويع، في ما أورده اللغوي والنحوي الأندلسي ابن سيده «ت ٤٥٨»، وفي كتابه الذائع الصيت (المخصص)، إذ لا خلاف بين ما ورد عند

ابن منظور، وما يمكن تلمسه عند الآخر[١٦]، ولكن الذي يبقى، هو هذا القاسم المشترك، هو استحالة تجلّي المرأة، خارج نطاق مألوف لغوي، اشتقاقي، تاريخي، ظهر في فترة ما، وأغلِق على مفهومه، باعتباره أبدياً.

هنا، يمكن القول، إن الناس الذين هم أحياء، في وسعهم، أن يؤكدوا أو ينفوا، ما كان ماضياً، رغم الفارق الزمني الطويل، أي إن الذي كان، كما لو أنه تامٌّ اليوم، وموجه إلى الغد وما بعده، وكما هو مستخلص من كلام الناس، حتى على الصعيد الثقافي، حيث اللغة أكثر ضبطاً، ولكنها تظل في حكم المتوارث، ولا تشذ عما هو سائد، لكونها سلطة قادمة (من الخلف)، لتكون آمرة في المقدمة، وهي مفضَّلة، لأنها تستجيب لما هو مرغوب فيه إقدامياً، أي: ذكورياً.

إن ما يتردد اليوم، لا ينقطع عما كان سائداً، أو يجري العمل به، بطريقة ما أو بأخرى، لا بل إن ثمة تعطيلاً لعمل الكثير من المفردات، في العربية، ولا تعود تستخدَم، إلا من باب الدراسة حصراً، ومنذ زمن طويل، مفردات كانت شاهدة على تاريخ حي، على أفراد أحياء، ومجتمع حي، بعلاقاته، تلك التي كانت تحتدم في ما بينها، وتتبدى من خلال المفردات هذه بالذات، وكيف أن المفردات هذه، كانت تدخل في صلب النصوص الأدبية والإثنوغرافية، والأنتروبولوجية العامة، مثلما أنها كانت تمثل شواهد شديدة الكثافة على غنىً في الحياة اليومية، ورحابة آفاق في تداول أمثال هاتيك المفردات، التي تمس صلب ما هو جنساني، في أخص خصائص عضوي الذكورة والأنوثة، أسماء عامة، وأوصافاً حلت محل الأسماء، وألقاباً اكتسبت صفات أسماء، وتشبيهات ارتقت إلى مستوى الأسماء ذات الدلالة، واليوم هي قاموسية ــ معجمية[١٧].

هنا، أتوقف عند مفردة كثيرة التداول، شائعة الاستعمال، في المحيط العامي، كما يُسَمى، ولكنها لا تنفصل عن مجريات الأحداث، وكيفية التعامل معها في حالات دون أخرى، مثلما أن ليس من كائن، صغيراً أو كبيراً، رجلاً أو امرأة، إلا ويعرفها، في تعدد رموزها ودلالاتها: استخداماً متعدد الوظائف، أو سماعاً هنا وهناك، بحسب الظرف والمكان، والذين يتم التعامل معهم.

هذه المفردة التي تتحرك في المحيط العامي، هي (طيز)، وأظنها، وفي وسطنا الاجتماعي العام، الظاهر عموماً، وبتفاوت، والخفي خصوصاً، لانفلات سلطة المكبوت، أو الرقابة الرادعة، من بين أكثر المفردات شيوع معنى ودلالة، إن لم تكن أهمها، وفي حالات معروفة هنا وهناك.

ما أريد التنويه إليه، هو أن المفردة هذه، متنوعة في ما تستنطقه تستثيره من تصورات، أو أفكار مثلما هي متعددة، فيما تومىء إليه، ويرجى تحقيقه، أي أنها لا تتوقف عند حدود المعنى الظاهري. إنها انتروبولوجية بكل المقاييس، طالما أنها تتجذر في بنية الثقافة: اجتماعاً وسياسة وتربية وذوقاً.

مفردة (الطيز)، لا تشير إلى نقطة محددة، بقدر ما توسّع محيطها الدلالي، فهي في المعنى الخاص، تشير إلى (الدبر) تحديداً، كما نشهد على ذلك في حالات السباب والشتائم المقذعة، وما أكثرها (أترك أمر استدعائها، والتفكر فيها، للقارئ، لكونها أسهل من أن يتم التذكير بها)، ولكن ما أسهل أن يسمع أي منا، أن يتم استخدام المفردة، لتشمل المؤخرة عموماً، كما في عبارة رائجة هي («الطيز الكبيرة» شو عليها طيز كبيرة: يا لطيزها الكبيرة!)، وهذا يتجاوز قطعياً، مفردة (الدبر)، أو في قول أحدهم، تعليقاً أو ما شابه (تسلَم ها الطيز: فلتسلم لي هذه الطيز، دخيل هالطيز)، وما يجاور هذا التصور، عند الحديث عن الذي لا يهدأ، أو التي لا تهدأ، ويُشَك، في أمره (أمرها، بعبارة (الطيز الرحالة)، و(الطيز المبللة) علامة سلب طبعاً...، ولا يخفى المقصود من ذلك، حيث القائل، يحدد المؤخرة بأكثر من معنى، ولكن من قال إن تحديد المؤخرة، هو من أجل المؤخرة؟ إليس المنشود هو ما يوصله إلى ما تتضمنه المؤخرة (الطيز هنا)؟

وبالقدر الذي تمارس المفردة هذه استقزازاً لدى المعني بها، إذا كان رجلاً، وهو يعتبر نفسه، في مقام المرأة، وهذا مستفظَع في عرفه، فإن المرأة تعرف بدورها، ما المؤشر الدلالي في ذلك، وأي رسالة رمزية واضحة المقصد، تكون مرفقة بإطلاق قول، تكون هي بمثابة عمودها الفقري.

في الجانب الآخر، لا يخفى على أي كان، في الشأنين: السياسي أو الاجتماعي، ماذا يثار من خلال مفردة، هي (التطييز)، كما في (تطييز بتطييز)، حيث يكون إهمال

الشيء، في حده الأقصى، كما لو أن إحالة الشيء، لحظة عدم الاهتمام به، وفي وضع اللامبالاة، تكون جلية المفهوم، واضحة العبارة، على أشد ما تكون، بجعل الأمام خلفاً، المقدمة مؤخرة، وكأن الذي يكون مقصوداً، لا يعود يهمه ما يمكن أن يحصل له، فالأمر سيان...

في هذا المضمار، يمكن أن نمضي قدماً، جارّين المؤخرة وراءنا، أي نوسّع حدودها معاني ودلالات مختلفة، ومن خلال المفردة ذاتها، وكيف أنها لا تستقر، طالما أنها تتجذر مجتمعياً:

عندما يتم الحديث عن مؤخرة الجند، أو الجيش، وضرورة حماية المؤخرة، أو عندما يشار إلى أن المؤخرة هذه، قد اخترقت، فإن في الموضوع، ضرباً من ضروب المجاز، حيث تكون المؤخرة مخترَقة، كما هي المؤخرة الحقيقية، وفي غفلة من صاحبها.

عندما تشد المؤخرة إليها، ومن داخل اللغة اليومية، ما يمثل مشاهد حية، نجاحاً أو فشلاً:

الحديث عن المؤخرة الحديدية، أو المؤخرة الصلبة، أو العصية على الاختراق، حديث يري مدى ارتباط الشخص، بجملة أنشطة اجتماعية وفردية، أو نفسية.

وما يتردد، في مثال صريح، وهو إسباني، عن أن مؤخرة الجبان من قش، لهذا، هو يخشى الجلوس، خشية من الاحتراق، إشارة، إلى خطورة المؤخرة، وأن المرء يقيَّم بمؤخرته كثيراً.

وفي وسطنا المحلي، وفي اللغة الكردية حصراً، ثمة العديد من الأمثال، والأقوال المأثورة، تلك التي تبرِز مفهوم (المؤخرة) من جهة الدلالة على (الاست) حصراً، أو عندما يتركز الحديث على (المؤخرة) شمولاً، ومن ذلك:

اقتعد مؤخرته (أي أفلس كلياً، مع جلب العار لنفسه).

خسر حتى استه «مؤخرته» (أي خسر كل شيء).

خائف على مؤخرته «أسته» معاً (حين يعجز عن المواجهة).

خجلٌ من مؤخرته «استه» (حين يكون أحدهم، قد أتى منكراً، أو ما يشينه).

ورغم ذلك، فإن هذه الإحالات التي تحدد الرجل كثيراً، لا تبقيه في خانة مساوية للخانة التي تُسكَن فيها المرأة، ومن داخل المفهوم المذكور، وكأن الرجل محكوم بسلطة لا دخل له فيها، أن مؤخرته التي يخاف منها وعليها، ترتد إلى الأنثى بالذات، حيث يجري تأنيثها، لتجريمها.

المؤخرة مفهوماً مكانياً «احذروا المؤخرة!»

بداية لا بد من التنويه، وكما مر معنا سابقاً، كيف أن الإنسان هو ابن الطبيعة، والربيب فيها وعليها، وأنه من التراب وإليه، وما يكتسبه من الطبيعة، ينافس ما يبتدعه من عنده، وبحسب المكان، والتربية والثقافة، على الصعيد الفردي والعائلي والمجتمعي...

ومن جهة أخرى، فإن التشديد على الصلة القائمة بين كل من المرأة، وهي في طورها التعظيمي، ومن منظور الرجل: الذكر، باعتبارها الأم الكبرى، وما هي عليه من ضخامة مؤخرة، والطبيعة، أو الأرض وما عليها من بروز، أو نتوءات، هو تشديد، يستمد حيويته، مثلما يترجم حقيقته، من خلال حالة التداخل بين الجهتين، كما لو أن المرأة هي الكائن الإنسي الوحيد الذي ظهر في الطبيعة، وبقي فيها، ولم يخرج عنها، خلاف الرجل، الذي بالكاد يُذكر، رغم أنه موجود فيها.

إن البعد المكاني عميق الجذور، في تفسيره للكثير مما يخص الجسد الإنساني، أو الجسم كمفهوم مادي، هندسي نوعاً ما، الجسم الذي يمكن النظر فيه، وقابلية المقارنة بينه وبين ما هو طبيعي، وأنا أشير هنا، إلى المرأة بصورة أكثر، ليس من منظور جنساني سائد، وكأنني أؤمن في الحالة هذه، بأسطورة «خرافة الرجل» الذي لا يهادن الطبيعة، وأنه يلحق المكان بنفسه، وليس العكس، إنما هو من منظور ثقافي، قدر المستطاع، كما تقول المخلفات المادية للبشرية، ومنحاها الثقافي.

ومن يقرأ النصوص الأدبية، والشعرية خصوصاً، تلك التي وصِف بها جسد المرأة، قديماً وحديثاً، يَرَ، أن ليس من استثناء لأي عنصر طبيعي، أو لأي موجود في الطبيعة، إلا

وتمت استعارته، لتقريب صورة المرأة هذه. ويلعب المكان بوصفه عمراناً دوراً لافتاً في توضيح هذا المجال، المجال الذي تم توضيع المرأة فيه، ويمكن ملاحظة، إلى أي مدى تشغله المؤخرة مجازياً، مثلما أن المكان هذا، لا يخفي ما وراء المفهوم العمران، البيتي، وأثريات المؤخرة فيه.

إن ابن سيرين، الأشهر من أن يعرَّف، لا يخفي ثقافته الإسلامية، التقليدية، وكذلك الطرافة المرافقة، وهو يحاول ربط معالم البيت، في مفاصلها الكبرى، بكل من الرجل والمرأة، ولكن المرأة تظهر أكثر، مثلما أن الرجل يغيب بصرياً، ليكون هو الراصد والمخطّط لكل ذلك.

(الحيطان رجال، والسقوف نساء)، وأكثر من ذلك (بيوت الدار نساء صاحبها)، و (بيت الرجل زوجته المستورة في بيته التي يأوي إليها، ومنه يقال: دخل فلان بيته، إذا تزوج فيكنى عنها به لكونها فيه)، وهذا يذكرنا، بما هو متداول محلياً، وفي أكثر من مكان، وهو ما يخص عبارة (رب البيت)، أي صاحبه، وما في العبارة هذه، من مدلول متجاوز لواقعه الحسي، حيث البيت يكون محكوماً بسلطة ترى ولا تُرى، والكون في البيت هي (فرج زوجة صاحبه، أو دبرها)، و(باب البيت امرأة وكذلك أسكفته)، وفي مكان آخر، يشمل الباب بمصراعيه الاثنين كليهما: الرجل والمرأة، ولكن المغلَق هو الذكر، والعروة تمثيل للأنثى، و(البيت المظلم امرأة سيئة رديئة. وإن رأته المرأة فرجل كذلك)، وهذا يخص الوضوح والغامض.... إلخ[١٨].

ولا أظن أن ابن سيرين، قد كوَّن ثقافته، من خلال قراءاته فقط، وهو جلي في تعمقه الثقافي: الفقهي والديني، وإنما، يبرز عالماً بالثقافة السائدة، وبما كان يُتداوَل وقتذاك، وأن ما ظهر به، أو على يديه، كان يستجيب لمجموعة من المستجدات التي تشكل حقيقة مجتمعية في الغالب.

ومن جانب آخر، وفي الصميم، يمكن القارئ، وهو في حدوده الاجتهادية المتواضعة، أن يمارس تفكيكاً سهل الأداء، لتلك الأواليات التي تقيم فروقات داخل الجسد جنسانياً، وأين يكون موقع المؤخرة بالذات، وما الذي يمثله الرجل: الذكر، في جملة التصنيفات المكانية المشبَّه بها.

فالرجل حر التحرك، بصفته كائناً فضائياً، وليس أرضياً، كائناً يلتقي مع الوضوح والنور والانفتاح، خلاف المرأة الأرضية والغامضة والمنغلقة، كما هو البيت المظلم والرطب.

والرجل، يتكتم على مؤخرته، مثلما تتكتم المرأة على فرجها، وإن كان الفرج للرجل بالمقابل، مثلما أن المؤخرة تخص المرأة في الجانب المقابل، ولكن لعبة اللغة الثقافية هنا، هي أن تكتم الرجل، يكون بدافع الحرص، ولأنه ابتلي بها، إنه ليس كائناً مؤخراتياً، في وجه من وجوهه، بقدر ما كان إقدامياً، ديناميكياً، أما المرأة، فيعرّف بها كائناً مؤخراتياً، من خلال التركيز عليها، وربطها ثقافياً بذلك، وهي بدورها تتكتم على فرجها، لا من موقع اعتدادي، وإنما لأن ثمة عاراً يتلبسها تاريخياً، كما هي حكاية (الخطيئة الأصلية)، أو كما هو المتردد عنها، في ذات الموضع.

ولهذا، يبدو الحرص الذكوري على المرأة، من ناحيتين، وهو حرص خوافيٌّ ذكوري المصدر:

إنه حرصه على ذاته، لإبقاء ما تم إسقاطه عليها، كما هو، حيث نتلمس ذلك، من خلال علاقة الرجل المرسومة، أو المقروءة تاريخياً، أي موقفه من مؤخرة المرأة.

وهو حرصه الآخر، على ذاته، إذ يقدّم نفسه، قيمومياً عليها، وكل ما يبدر عنها، لا بد أن يكون، أو يمرَّر سلباً أو إيجاباً عبره: سلباً يشهَّر به فيها، وإيجاباً، يصادر عليه منها لذاته.

وما يخص البيت، أو ربط الجسد بما هو مكاني، عمراني، بيتي، يؤصل هذا التوجه المروّع:

فالبيت هو الوجه الخارجي لكيان مادي، تكون مظاهره المرئية، هي علاماته الفارقة.

والبيت، من خلال علاماته الفارقة، لا بد أن يستند إلى نقاط ارتكاز قاعدية، وكما تكون الثقافة حقيقة امتياز تصريف وتقعيد، وحتى تصويت (من الحضور الصوتي، وتنغيمه) وتقويم، ممهورة ذكورياً، فإن البيت داخل في حكم الثقافة هذه، في شمول الثقافة ذات القِدَم التاريخي.

والبيت من الداخل، لا بد أن يحمل من المؤشرات، أو العلامات، ما يؤكد سمات، أو عناصر المفارقة، تلك التي تلوّن البنى الرئيسة للثقافة، أي ثقافة، والثقافة العربية الإسلامية، ليست استثناء هنا، وهي تكون الحقل المعروض للمكاشفة والمقاربة النقديتين، حيث الذكورة تسمُها بميسمها.

فنجد كيف أن المنافذ أو المخارج، تكون موضوعة بالطريقة التي تلفت النظر، بوصفها مخطَّطة ذكورياً، وإذا كانت العمارة، في وجهها الأكثر بروزاً تمثل هوية مجتمعية مرئية، فإن التمثيل الثقافي فيها يكون حاضراً بقوة، ولأن النساء بضعٌ حركي مراقَب، أو مرصود ذكورياً، فإن العمارة تكون الفضاء الذي يضع المرأة في كليتها الجسدية، مثلما يستفيد منها ذكورياً، حيث (إن (بداهة) حجب النساء هي الخلفية التي تشتغل فيها العمارة العربية والهندسة الإسلامية اللافتة للانتباه)[١٩]، وحجب النساء، كما هو متصور، يتناسب طرداً مع حضور الرجل الكثيف في البيت، مع خروجه المحسوب، ورؤيته في أنشطته المختلفة، ومع طيفية تحركه داخل البيت، وكيف يكون البيت ممهداً لجلوسه وقيامه، لطريقة تناوله للطعام وغسله، ومكان استراحته، أو مكان نومه، وحتى بالنسبة للصوت الذي يألفه البيت أكثر من سواه... إلخ. أقول هذا، وأنا أشير إلى الفارق الكبير، بين واجهة البيت: وجهه، أماميته، وخلفية البيت، أو مؤخرته، الهيئة التي يتبدى عليها، كلٌّ من أول البيت وآخره من الخارج، وما يشكله هذا الوجهان من الداخل دلالياً.

أتحدث هنا عن الجسد العمراني، أو العمران الجسدي، وفحوى الملفوظ والمرئي جنسانياً.

فإذ يحرص الرجل على صحته، على سلامته الجسمية من الخارج، على توازنه الجسدي من الخارج، وهو يهتم بمظهره، هكذا يقيم تفاوتات مختلفة، يمكن قراءتها بصرياً، بالتداخل مع البيت داخلاً وخارجاً، وهو يتحدث، والموضوع الذي يتحدث فيه، والذي يخص بالحديث أكثر من سواه، في الغالب، وكل ذلك بحسبان جنساني، إن جاز التعبير.

إن كلاًّ من المخدع، والغرفة الخلفية، والحمام، وحتى غرفة المؤن... إلخ، أمثلة ملموسة، على مدى حرص الرجل على تقسيم البيت من الداخل. إن ما يقلق الرجل، ما يفصح

عنه، في رغباته العميقة، وهو ينفتح على عالمه الداخلي، يمكن تعقب مساراته، وفق مجموعة هندسية دلالية، في ذات البيت.

إن مفهوم المؤخرة، لحظة مكاشفة التشابهات بينها وبين عناصر مكانية بيتية، وخصوصاً من النوع الذي ذكرنا آنفاً، يمكن تعيين البعد الذكوري ببداهة حية، الحضور اللحمي المحروس بيتياً.

إن كل ما هو مشتهى، أو مرغوب فيه، وما لا يريد تسميته مباشرة، حيث تمارس الرغبات حضورها، وهي تفصح عن حقيقتها، عن قوتها الحقيقية، عن ضعفها، يكون في الخلف، لأن الذي يعيش ما هو داخلي فيه، يبحث عن داخل ما، ليكشف عن كائنه المميّز الذي يكونه هو، وخصوصاً، حين يبدي وقاراً، ومظهراً جليلاً من العصامية، والرزانة المجتمعية، تليق بمكانته التي يُعرف بها، إنه يبحث عن دثار دفيء، عن نشاط يتوق إليه جسدياً، نفسياً، مع من يحب، أو من يتلمس فيه هذا الجانب، وفي مختلف المجالات، فيكون البيت، من خلال تقسيماته الإدارية الخاصة، من خلال عالم الصمت، أو ما يعتبَر صمتاً، بمقاييس متوارثة كثيراً، لا يمكن الخارج أن يكتشف سره بسهولة، في غرفة معدة لهذا الغرض، كما هو المخدع، أو كما في الحديث عن غرفة المؤونة، حيث المواد تترتب، ويؤخَذ منها بالمزيد من الدقة، دعماً لمن في البيت، واستدامة للبيت الذي يكتسب اسماً وموقعاً، (بيت فلان، في الغالب، نظراً للطابع الذكوري للمجتمع، أما عبارة «بيت فلانة» فلا أظن أن ذلك يثير الانطباع ذاته، وإنما يستثير فضولاً ذكوري المنشأة الجنسانية، وتساؤلات عما يدور داخل بيت «فلانة» هذه، وكيف يكون البيت باسمها!!؟). وفي الحالات كافة، تقريباً، تنهض المؤخرة، بكل ثقلها الأسطوري، الخرافي، الحكائي، التاريخي، العجائبي، الثقافي...إلخ، لتكون في مقام الطلب المحقَّق، أعني حين يتلمس المرء، في البقعة الصامته، المغيَّبة كثيراً عن الأنظار، ما يريده لذاته الفعلية، كما في اللقاءات السرية، ذات الأهداف المختلفة، أو حين يعيش الرجل هواه مع زوجته، أو أية امرأة أخرى.

وبصورة عامة، فإن ثمة ما يمكن التأكيد عليه، وهو أن البيت، أي بيت، ليس واضحاً، مكشوفاً للعيان، بغرفه، أو أقسامه، بذات الدرجة، والمقدار، طالما رغبات الرجل هنا، والمرأة إلى جانبه، ولكنها ليست متساوية معه، فيما هو مخطَّط له، أو جارٍ تقسيمه

بيتياً، فثمة دائماً ما يجب أن يكون في درجة ملموسة من السرية، ما لا ينبغي للآخرين أن يعلموه، أو يعرفوا بأمره، إنما يكون سره عند المعني به، صاحب البيت، ومن يشاركه سره، وهذا ما يتجسد في مفهوم المؤخرة، والرجل المكشوف في البيت، وغرفته القابلة لأن تبقى مفتوحة من ناحية الباب، أو النافذة، كما هي واجهته المرئية (للرجل: الذكر)، بالنسبة للمرأة، كما تكون محسوبة على الرجل: الذكر، بيته، أو معه (وليس العكس)، فإنها تلتقي مع المكان المستور، المحجّب: الغرفة المغلقة الباب أو النافذة، وإلا فثمة تلصصية، وإشارات استفهام، أو تعليقات، كما هي المؤخرة التي يجب أن تظل كتوماً، وإلا فإن أبواباً تكون مشرعة على اللامحمود، أو هوى تشكيك في المرئي اللحمي هنا. إن طبيعة النوافذ، وكيفية تركيبها، أو حتى الكوى، والجهة التي تطل عليها، والأبواب المناسبة، هي علامات، مداخل معترَف بها، ولكنها لافتة، بأداءاتها لأدوار، تقع في العمق مما ذكرنا، حيث، ينبسط مفهوم المؤخرة، يبرز ما هو تأنيثي للشيء، ويتبدى للعيان ما هو ذكوري تحكماً.

يكون الحمام مثلاً، وجهاً من وجوه السر، متكسباً طابعاً مميزاً، وهو يقع في مؤخرة البيت، إذ يلوذ به المستحم، وهو يستعيد بعضاً من كائنيته الأولى، منغمراً بكليته الجسدية، مع تهويماته، واندفاعاته الغرائزية، حيث يكون مناخ الحمام مساهماً في استيلاد مشاعر مقابلة.

الحمام استجابة أنثوية لما هو ذكوري، من حيث التصميم، عبر استهواءات مختلفة، إذ الجسم يسترخي، ويكون نشاط من نوع مختلف، داخل الحوض، الذي يستعيد صورة متخيَّلة، ولكنها مغرية بأفانينها، للرحم، والمستحم طفل واعٍ لما يقوم به، داخل الحوض، في الحمام: الجسم الجاري تأنيثه، والحوض، كما هو معلوم، يذكّر بمؤخرة المرأة، كما هو المعاش داخلاً ذكورةً، أعني هنا حوض المرأة في المجمل، كما لو أن الرجل: الذكر يستحم فيه، يطلق فيه غرائزه، أو ينكشف على حقيقته. والحوض مفتنٌ للرجل هذا، لأنه يجد نفسه طليقاً فيه، فيعتبره القلعة الأكثر منعة عنده، محط تخيلاته، وتلذذه بما يكشف عنه جسدياً بالذات، كما لو أن الماء الموجود، والبخار الصاعد، أشبه بولادة نامة التكوين، لهذا يتمسك الرجل بهذا المكان المشغول بسره هنا.

والحديث عن الحمّام، داخل البيت، وكيف يكون غالباً، كما ذكرنا، يقودنا، إلى

الحديث عنه، في موقعه داخل البيت، هنا تستحيل المدينة بيتاً كبيراً، والحمام منزلاً داخل البيت، ومن ناحية صفته، أي لمن يكون الحمام، وكيف يُهتَمُّ بأمره، وما يخص مغامرات الحمام وعالمه الملتبَس[٢٠].

يكون موقع الحمام، مدروساً على أدق ما يكون الدرس، وبحسب الثقافة، ونحن نركز على ما هو مقروء عندنا تاريخياً، وما هو معاش هنا وهناك، في ما يخص الحمام، كنشاط جسمي.

دائماً يكون الموقع في الداخل، يكون محجَّباً، ليزاد في ثراء السر، في غلمنة لناظر من بعيد، كما هو المتابع للمرأة، وهي تمشي من الخلف، وما على المرأة إلا أن تقطع مسافة، لا تُرى مباشرة، وهي تداخل الحمام، وهنا تلعب المخيلة دورها، وبالتأكيد، لا تكون بريئة، إذ يكون قطع المسافة هذه، مستثيراً لذات السر، الذي يغتنم فرصة التعبير عنه، أو التهيؤ لمعايشته في صمت، بعد معرفة أن المسار، هو نحو الحمام، فيكون تخيل لذات الجسد الأنثوي، لمؤخرتها وقد انكشفت، فضلاً عن أمور أخرى، تكتنف العلاقات التي تترتب على الذهاب إلى الحمام، بينما حمام الرجل، ليس كذلك، إنه في الواجهة، إنه أماميٌّ، إن جاز التعبير، أما حمام النساء فورائي، يحوطه غموض، كما هو المتردد عن النساء، ومن داخل ثقافة، تفعلت بمحفّزات ذكورية ليس إلا[٢١].

وحتى لو أننا حاولنا توسيع حدود المعنى، لأمكننا تلمس الكثير، مما هو لصيق بالموضوع، وعبر الحمام بالذات، حيث يكون الحمام متنوعاً، ومختلفاً من مكان لآخر. إن عتبات البرك المائية، أو الجداول، أو مجاورة العيون المائية، أو شواطئ النهار، وكذلك البحار، وغيرها، تكون هي نفسها، حمامات مفتوحة في الهواء الطلق، ولكن ما لا يجب تناسيه، هو وجود الفارق الكبير، بين الأمكنة التي يستحم فيها الذكور، وتلك التي تستحم فيها النساء، وكيف يكون الاستحمام، من جهة الحراسة، والمغامرات المرافقة لذلك، وحتى بالنسبة لأحواض السباحة، والسباحة المشتركة، وفي الهواء الطلق، كل ذلك، لا ينسينا الطابع التفاوتي، بين ما هو ذكوري، وما هو أنوثي، وأعني بذلك، أن مفهوم الموقع المنتقى للسباحة، مدروس بدقة، وأن المؤخرة، وهي تنفرش أرضياً هذه المرة، مثلما تكون مطوَّقة (أتذكر هنا، أحواض السباحة الخاصة بالفنادق، مثلما أتذكر الأسوار العالية، وخصوصاً أكثر، تلك التي تتعلق بالعائلات..)، تكاد تكون في صميم الموضوع.

إن البيت، وكما يخطَّط له، وطالما أننا، بصدد علاقة المؤخرة بما هو عمراني، أو مديني، لا يخفي تأثره بالتوضع الجنساني في المكان. إذ كثيراً، ما يشاهد، في مناظر البيوت، وهي تقبع في المكان، كيف تأتي جهات ثلاث، كما لو أنها تكاد تمتد خارجاً، وهي أشبه بأنصاف أقواس ممتلئة من الداخل، ومشهد البروزات هذا، يضفي على المرئي عمرانياً، إصرار واضع المخطط الهندسي، وبتأثير من ثقافته المجتمعية، على تطعيم تصميمه الهندسي بهذه الثنائية جنسانياً، على إظهار تحدبات خارجاً، أي، على أن ما يمتد في الجهات الثلاث، هو أشبه بنسخة مصورة، تخص مؤخرة الأنثى، الأنثى التي يتفاخَر بعجيزتها، وأن العجيزة البيطونية المسلحة والمرنة هذه، والفراغات الأكثر حضوراً ذات الصلة بما هو مكاني، ولقراءات التفاصيل بدقة أكثر، في محيط البقعة بالذات، وما يكسوها من مواد (تذكّر بالموضة الدارجة، إذ تزيد في رونق المعمور، في محاولة المبالغة في حركته من الخلف، وفي الوسطين: الجانبين، من خلال نباهة المتخيَّل الهندسي، باعتبارها مبدعاً في حقله، وأنا أربطه بالشاعر المشحون بأنوثة فاعلة فيه (الشاعر يتعامل متخيّلاً بالصور، بينما يتعامل شاعراً بالأبعاد، وكيفية توليد مسافات، تسمح لبلورة نص مكاني مرغوب فيه، سكني، عمراني، لا يخفي حتى فحولته، وإن لم يسم ذلك)، كما هو المجاز الجلي الحضور في الكتابة الشعرية، ولعبة الاستعارة داخل اللغة، وذكورانية اللغة وغلبة الصفة الذكورية في الجملة...، وهنا تنقلب الكلمات خطوطاً، والخطوط قواعد وأساسات، كما أن العجيزة تسند ما فوقها بفراغاتها القائمة والمحيطية، مثلما أنها تترجم القوة، تلك التي تأتي في الأسفل المرئي بجلاء (ما هو مصبوب، مغروس داخلاً، كما هي لعبة الفخذين)، مثلما أن مجمل ما يتعالى، ويتراءى على مد النظر عمودياً، متقاطعاً مع ما هو أفقي، يظل منجذباً إلى الوسط، هامساً، بنوع من غواية السر، بحقيقة خلفية المبني، الرابض في المكان. وإذا كانت الواجهة تلفت النظر، وفي كل الأعمال العمرانية، فإن الذي يبقي السر طلاَّع الرغبات، مسعّر الفضول، هو الإسراع، لمكاشفة ما وراء ذلك.

ويتضح هذا، من خلال النوافذ الموجودة، وكيف تفتَح وتغلَق، ومتى، ومن يكون وراءها، وكيف تخضع للمراقبة، ومن الذي يراقب، وماذا يراقب داخلاً وخارجاً، ويعني هذا، وكما هو متصور، أن مجموعة النوافذ، في مجموعة البيوت الكلاسية، الشرقية الطابع، كما في الحارات القديمة، في مدننا، تشكل في الكثير منها، أشبه ما تكون بنوافذ الجسد المحروسة جيداً، إنها تتميز، بطابع مؤخراتي. وهذا التشبيه، قد يكون إقحامياً، ولكن التمعين، في بنية النافذة، وكيفية تركيبها، قد يساعدنا، في مقاربة الكثير من

الحراك الدلالي للجسد المولَّف ذكورياً.

فالنافذة، تستمد أهميتها من معناها، باعتبارها منفذاً، مطَلاً على العالم الخارجي، ولكن النافذة تخص البيت، والبيت محضَّر كما هو جسد المرأة (كما مر معنا، لحظة الحديث عن تفسير منامات سيرينية، منصبة على البيت)، والذي يمكنه النظر أكثر من غيره، هو الرجل، حين يريد النظر خارجاً، لأن المرأة جزء من داخل البيت، ونظرها منكسر إلى داخلها، لصالح الرجل، ويعني هذا، أن الإمكانية الوحيدة للمرأة، في أن ترى، تكون في لحظة غفلة، والمرأة ذاتها، يمكن التعريف بها، من خلال ما هو مدوَّن عنها، على أنها جاءت في لحظة غفلة، لحظة غير محتسبة فعلاً، وهذا مفهوم موجَّه ضدها، ليدفَع بها إلى الوراء، والوراء هذا غير آمن، مثلما أنه وراء مغرٍ في آن. المرأة ترتكز على مؤخرتها، وكأنها تحاول مداهمة ذات الرجل، زلزلته، أو بلبلة عالمه، من نقطة ضعفه، تلك التي يبني عليها مجده الذكوري، وهو يتجاهل الضعف هذا، حين يتنكر لمؤخرته، لمفهوم العجيزة المتنحاة ذكورياً، عندما تشده إليها، لتوقع به، في أحبولتها الجسدية، وهو مأخوذ بذلك الانجذاب، وكما تفصح عن ذلك بنية الثقافة، هذه التي تمارس التفسير، لما هو ظاهري فيها، وتتستر على العمق، مقاومة حقيقة التأويل، الأكثر شمولاً للتنوع والاختلاف.

عبر مؤخرتها، «تتنفس» المرأة، وعبر مؤخرتها، تنسل إلى الخارج، وعبر مؤخرتها، تمارس حضوراً لكينونتها، ما دام الرجل، يحيلها كياناً مؤخراتياً، كما هو الممكن تلمسه في حكاية التكوين الجنسانية، وأسبقية الحضور الذكري «المفترض أصلاً»، مثلما يجد سره، فضاء منفتحاً لأهوائه، والبوح بسره الذي يجلو حقيقته في بقعة صامته، في مكان، يظهر داخله خارجاً، في المخدع، في الحمام، وحتى في المطبخ، أو حول المائدة، أو طريقة الجلوس، فهو بالقدر الذي ينشد إليها، ظناً منه، أنه بذلك، يؤكد جلاء سلطته، يفقد السيطرة كثيراً على نفسه.

البيت باعتباره جغرافيا جسدية، جسماً أنثوياً، في انغلاقه صوب الداخل، في القليل من المرئي فيه، أو ما يستثار بالنظر، يتغلمن الرجل داخلاً، وهو يسترق النظر فيه كذلك، هنا وهناك، كما لو أنه يتعقب خطى المرأة، مركزاً على مؤخرتها، على عجيزتها، ناسياً، أو متناسياً أنه يفقد التركيز على جسده، على نفسه، أنه، بغفلته هذه، يعرض مؤخرته غير

المسماة للخطر.

ولعل البيت كلما ازداد انغلاقاً، ومال إلى الصمت، وضاقت منافذه، تحرك الرجل إلى الداخل، لاذ بخلفية البيت، صار البيت في مجمله مكتسباً الصفة العجيزية للمرأة، محكوماً بالمتوارث، بالدفيء والوطيء، غير عابيء بما يمكن أن يحصل لاحقاً، وهو يستمرئ الجلوس في الصدر، أو يفضل التكتم على ما يفعل، وربما في عتمة المكان، لئلا تنكشف مؤخرته، وكل هذه التحركات، تقيم صلات وصل وفصل بين الرجل والمرأة، لا بل تترجم علاقاتهما معاً جنسانياً، فلا يكون البيت بيتاً، كما هو مفهوم البيت، بقدر ما يكون الصورةَ المراد إخراجها، بالطريقة التي تتجاوب مع العمق الثقافي الذي يشكل وعي كل منهما، وحتى بالنسبة لمحيط البيت، كالعتبة، فإن الحضور الفاعل: الرمزي، وما يعمّق أثر المؤخرة، في منزعها الأنثوي، يظل مرئياً في أكثر من جهة، من خلال مفهوم (الوطء) وغيره، وكأن المكان الموطوء، جار مسحه، في مستقره الأنثوي، بمقاييس ذكورية مستمرة، إنه المختفي هنا، وراء البيت، داخله، وراء المؤخرة، حالماً غانماً بما هو متيسر له، كما يريد، ولكنه يظل في خوف من هذا الممتلَك، كما رأينا، وهذا التعميم الذكوري الذي يقلب المكان، لإلحاقه به: ربَّ مكان، هو المدخل الأرحب للتعرف إليه.

هنا، لا يهم، ما تكونه المؤخرة سمنةً أو نحافاً، ما يهم هو كيفية النظر إليها، إقرارها في المكان، في البيت، في الشارع، في المؤسسة، في السفر، كما تقول مؤخرته الذكورية المحوَّرة.

الهوامش

(١) لوبروتون، دافيد: **أنتروبولوجيا الجسد والحداثة**، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، منشورات المؤسسة الجامعية، بيروت، ط٢، ١٩٩٧، ص ١٢.

(٢) في المصدر ذاته، ص ١٠٠.

(٣) انظر، جاك كوفان: **ديانات العصر الحجري الحديث في بلاد الشام**، ترجمة د. سلطان محيسن، دار دمشق، ط١، ١٩٨٨، ص ٩، ونظراً لمكانة هذا الكتاب، سوف تكون الإحالة إليه أكثر من مرة، لهذا فإن (كو) رمز يخصه في المتن، مع رقم الصفحة ضمناً.

(٤) انظر للمزيد من المعلومات، حول النقطة هذه، ما أثرته، في كتابي (**الشبق المحرم أنطولوجيا النصوص الممنوعة**)، منشورات شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، الفصل الأول (الارتحال إلى الذاكرة المقصية)، ص ٢١، وما بعد.

(٥) أتحدث هنا، عن مجموعة من الصور المنشورة، في كتاب سيتويد لويد: «**آثار بلاد الرافدين من العصر الحجري القديم حتى الغزو الفارسي**»، ترجمة: محمد طلب، دار دمشق، دمشق، ط١، ١٩٩٢ ــ ١٩٩٣، الصفحات (٦٤ ــ ١١٥ ــ ١٥٨ ــ ٢٣٥....الخ).

(٦) صدر الكتاب، عن دار سومر، نيقوسيا، قبرص، ١٩٨٦، والصورة المشار إليها، تعود إلى هذه الطبعة، وقد ترجم من قبل نهاد خياطة.

(٧) صدر الكتاب عن دار الكندي، دمشق، ط١، ١٩٨٨، وهو من ترجمة: فائق دحدوح.

(٨) صدر عن دار سومر، نيقوسيا قبرص ١٩٨٥.

(٩) صدر عن دار علاء الدين، ط٤، دمشق، ٢٠٠٢.

(١٠) انظر حول ذلك، ما أثرته في كتابي (**المتعة المحظورة «الشذوذ الجنسي في تاريخ العرب»**)، منشورات شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، على الأقل، في الفصلين: الثالث (اللواط مفهوماً ومجالاً وموقفاً)، والخامس (اللواط الأكبر: متعة الدبر الذكري المرفوضة)...

(١١) سواح، فراس: **لغز عشتار**، المصدر المذكور، ص٤٢.

(١٢) انظر كريمر: في مصدره المذكور، ص ٨٢.

(١٣) ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، د. ت، م ٤، ص ١٢ ــ ١٤.

(١٤) المصدر نفسه، م ٥، ص ٣٦٩ ــ ٣٧٢.

(١٥) المصدر نفسه، ص ٥٠٩ ــ ٥١٠.

(١٦) ابن سيده: **المخصص**، المكتب التجاري، بيروت، د.ت، م ١، السّفر الثاني، ص: ٤١ ــ ٤٣ ــ ٤٤...

(١٧) تعرضتُ لذلك مطولاً، في كتابي (**الشبق المحرم...**)، مصدر سبق ذكره..

(١٨) انظر ابن سيرين: **تفسير الأحلام**، تحقيق وتعليق: يوسف علي بديوي، دار ابن كثير، دمشق، ط٢، ١٩٩٣، ص ٣٥٧ ــ ٣٦٨...

(١٩) انظر شاكر لعيبي: **العمارة الذكورية «فن البناء والمعايير الاجتماعية والأخلاقية في العالم العربي»**، منشورات شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٧، ص ١٧.

(٢٠) انظر حول ذلك، ومن باب التنويع، وتكوين صورة أكثر عمقاً، ملف (الحمّام «سيرة الورع والشهوة»)،

في صحيفة (**أخبار الأدب**)، العدد ٧٣٦، الأحد١٩ آب، ٢٠٠٧، دون نسيان أن الصور المرافقة: لوحات فنية، وفوتوغرافية، هي نسائية أكثر، وما يخفى، ما لإجراء من هذا النوع، من قصيدة ثقافية، أو توجيه لا شعوري لموضوع كهذا، كما لو أن على الرجل، أن يظل في غيبة الصورة، مقصياً بجسده العاري، الجسد الاستحمامي، وما يمكن ملاحظته بدقة فيه، لأن ذلك يدخل في عداد المحظور، أو اللامألوف، كما هو تاريخ الصورة، اللوحة المرسومة، وكأن ربط الحمام بالجسد الأنثوي، الجسد الملهِم، السبحاني، لتفعيلاته الحسية بصرياً، هو الضرورة الواجبة، لتأكيد ما هو سلطاني «ذكوري»، حيث الحمام، يستدعي استحماماً، والاستحمام هو فعل ولادي رمزي، تعميد ما، مثلما أن وجود المرأة في اللوحة، وهي في كامل بهائها، في عريها الملموس أو المرئي، وعبر ما هو لافت، هو حالة ولادة جديدة، على صعيد الاستمتاع والتلذذ، ليكون الاستحمام تالياً، تجديداً لطاقة، ومعاودة الولادة بكامل الوعي، ولاحقاً، سوف نستعيد هذا المبحث، أي ماذا وراء هذا الحضور الأنثوي، وهو في منتهى فنيته المستساغة، إلى جانب مشاهد أخرى، تخص المرأة، وكيفية إبرازها، من خلال اللوحة الفنية، أو الإعلانية وغيرها.

(٢١) يذكر شاكر لعيبي في كتابه السالف الذكر، عدة أمور تتعلق بالحمام، في العديد من المدن العربية، مع مسرد تاريخي، وثقافي عنه، والبعد الخدمي اللامعلَن عنه للحمام هذا، وثمة ما يسمى، وبشكل لافت، عندما يذكر مثلاً، أنه في مدينة «الأحساء» السعودية، (يسمى حمام النساء العمومي (الوكرة) بينما الرجل فيسمى (الحومة)....ص ١٨٥.

هنا، لا أحد، من المعنيين، بالكلمة ودلالاتها الحافة، بغافل، عما يتحرك داخلاً، ما يكون له صدى، إذ تحيلنا مفردة (الوكر)، إلى المكان المحفور في الأرض، أو الذي يتوجَّه إليه من مسار واحد، طريق واحد، وضيق، وأن (الوكر)، كتصور، مكان محفوف بالمخاطر، بأكثر من معنى، لأنه يقع في المؤخرة، عميقاً، ولكنه يستجيب لنوازع، لا يُفصَح عنها بسهولة، ويمكن التمادي في القول أكثر، وهو أن الوكر تذكير بالرحم، وحتى بما يستثير أكثر، من جهة تجسيد ما هو جنسي، حيث عضو الأنوثة ينكشف هنا، دون تسميته، ولكنها المؤخرة، تلك التي تعزز هذا اليقين الذي يعاش داخلاً، وفي صمت مرغوب فيه، بينما مفردة (الحومة)، تذكير بالعالم المفتوح، المرئي، المكشوف، ومن أكثر من جهة، والحومة تحليق بالذات، في منحى فضائي (حام، يحوم)، كما لو أن المرأة: الأنثى، في وكرية المفردة المتعلقة بها، تثبِّت أرضية: ظلماتية، رطبة، تأكيداً للغزيتها، ومناشدة السر المرغوب فيها، وأن الرجل: الذكر، في حومية المفردة المتعلقة به، في حِماها، وحُمى وضعها، أو يكون محموماً بها داخلاً، يجذّر أكثر فضائية: منكشفة، عليلة، تأكيداً بالمقابل، لوضوحه، وطابعه المغامراتي المتاح والمباح له....!

الأدب شاهداً على المؤخرة (ذوقيات المؤخرة)

(وصف أعرابي امرأة، فقال:
بيضاء جعدة،
لا يمس الثوب إلا مشاشة منكبيها
وحلمة ثدييها ورصاف ركبتيها
وراتعة إليتيها)
عن الراغب الأصبهاني، في:
محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء،
م٢، ص ٣٠٧

في المرتجع الجسدي

في المدونات الكبرى، في النصوص التاريخية العربية هنا (النصوص الأدبية، الشعرية خصوصاً، وتلك التي تستشرف بنية المجتمع إثنوغرافياً)، ثمة مادة دسمة تهم (أدبيات المؤخرة)، لكأن مسيرة الشبق تؤكد حيويتها وخطورة دورها مؤخراتياً أولاً!

يمكن تتبع حركة السهم، كما لو أننا نبتغي عنواناً، من خلال خارطة استدلال بحثية،

السهم الذي نقتفي به الأثر، نتفحص طبيعته، وكيف أن المؤخرة، تتموضع في نصوص أدبية مختلفة.

أستعيد هنا، ما أوردته سابقاً، وأنا أورد مثلاً شعرياً، استخدمه ابن منظور اللغوي، لتقريب جانبٍ جسمي، أنثوي خصوصاً، هو (الورك)، وهو لذي الرمة:

رملٌ كأوراك العذارى قطعنه.

حيث علَّق على أن الشاعر، مارس لعبة بلاغية، بجعل الفرع أصلاً والأصل فرعاً، إذ (شبَّه كثبان الرمل بأعجاز النساء)، أي إنه كان من المفروض أن يكون العكس اعتماداً، ولكنها إجراء إبداعي من الشاعر، للفت النظر، وجعل المشبَّه، والمشبَّه به أكثر بقاء في ذاكرة متخيَّل القارئ.

إلا أن الذي يمكن مكاشفته هو هذا البعد التخييلي للمفهوم، في لعبة المجاز، وما وراءه، هذا الدمج بين الكثيب الرملي الذي يتشكل ويزول، أو يختفي عن النظر سريعاً، والمؤخرة الأنثوية التي يُعرَّف بها مكوناتٍ رملية غير متماسكة تماماً، ولكنها مهلِكة رغم ذلك، وقابلة للزوال بالمقابل:

تُرى هل العملية، هي حقاً لعبة مجازية، مجرد تغيير مواقع كنائية، أم أن ذلك تصرف فانتازي مضاعف، وفي الوقت ذاته، تأكيد حنين إلى الطبيعة، إلى زمن موغل في القدم، وربما هي فلتة تاريخية، غير مدوَّنة، أعني (لفتة) أدبية، للتحرك في محيط جسد الأم الكبرى؟

ليس في مستطاعي هنا، أن أفرض تصوراً على الشاعر، في ما انتهجه شعرياً، ولكن، بالوسع المضي في لعبة الاحتمالات، والحفر في هذا الاحتمال الذي استأثر باهتمامي، وهو أن الرهان على الفرع بوصفه أصلاً، دخول في حيّز اللامدوَّن في الذاكرة، ومكاشفة الأثر البصري أكثر.

ثمة توحد مع الأم الكبرى، مع المرأة التي تتلخص في حوضها، في قاعدتها الجسمية، أعني في المؤخرة تحديداً، كما لو أن هذا البرزخ الجسمي (اللحمي المتماوج)، يصعد

بذات الشاعر، ويمحي في الطبيعة، وهي تتحرك في نطاق بحر من الرمال، ماضياً في الأعماق، وما في ذلك من ترددات صدى الملهِم، حيث الخصوبة التي كانت، ولأن ليس في متناول الشاعر، على صعيد الممارسة القولية، والذائقة الشعرية، سوى أن يعيد للمرأة بهاء منظرها، أن يضفي على الوجود تلك النفحة الحياتية، مقاوماً ليس غائلة الجوع وحدها، وإنما ليظهر مبشّراً بالخير الوفير.

ثمة احتماء بالطبيعة، ولكنها تلك التي تتمثل في المرأة، المرأة التي لا تخفي سمنتها، أعني عجيزتها، هذه العجيزة، التي تشكل ترجمان الشاعر للعالم الخارجي، وكون المؤخرة اللافتة بسمنتها هذه، هي تستحضر الصورة الأمثل للرجل، في أُهبته الذكورية، مثلما في تجليه الفحولي، مثلما في اكتفائه المادي، وحتى تبغدده خارجاً، حيث الكثبان الرملية، لا تتحرك، إلا بوصفها علامات أرضية، تشير إلى ما يليها أرضياً، والمرأة حين تكون المرجع، أو الأصل، فلأن ثمة رغبة مضاعفة في المرأة، فعل توحد مع جسدها الممتلىء عافية وسمنة، ولكن التعلق بالمؤخرة، يظل تسهيلاً للنظر، والظفر بالمقصود أو الموسوم، وهي إفصاح عن رغبة في التنقل إلى عالم تكون المرأة، قادرة على تلبية ما هو مشتهى، ولعلها في الوصف المقدَّم عنها، محط آماله.

وكما يكون الرمل مغرياً، في سرعة تحركه، وحتى في رعونته، بوجود الرياح التي تمشط الأرض، وهي تقيم وتقعد الموجود، والمتعرض للخطر، يكون الرجل، أو الكائن الحي، وهو يحده القادر على تعرية الطبيعة، أو إماطة اللثام عن مكنونها الفعلي، هكذا يكون المرئي في الطبيعة، والمرأة، في الحالة هنا، تأتي أولاً، قادراً على التقدم بالمرئي، وفي مؤخرة المرأة: محط الرغبات العارمة، وكما هو المشتهى المحرّك للرجل، والشاعر يمثل فعل الذكورة الأقصى، ليكون ما وراء المرئي، لحظة العناق والالتصاق، اللحظة الزمنية التي ينتظرها الشاعر تالياً.

نعم، ثمة تأسٍّ، واحتراف للألم الماورائي، وكأن الشاعر يعبّر عما يقض مضجعه، بوضع ما يتهدده دنيوياً، من خلال الملحوظ، عبر حركة الكثبان الرملية، إنما من خلال ما لا يمكن ضمانه باستمرار، في الورك المرسوم، أو المؤخرة التي تسلّمها المرأة له، لتكون (وليمته) الجسدية، ولكن بالمقابل، ثمة تنبُّه ذات، وتركيز رغبة، وهي موجهة، إلى الموقع الذي يراد أن يكون جماع كيان المرأة، استجابة لرغبة ذكورية مقدامة، وهي بدورها:

جماع كيان الرجل هنا. قبل فوات الأوان، لكأن الشاعر، إذ يصف، فهو يسمّي، وإذ يسمي، فلكي يحث على نيل المطلوب أكثر.

إن القيمة الجمالية لخاصية السمنة، تتأتى، كما هو ملحوظ، من الجانب المعاش في الموضوع، ولو على صعيد التخيل. والشاعر، قبل غيره، كائن تخيلي متقدم، وإلا ما كان هناك شعر، ولهذا فهو يتجاوز سطح موضوعه العادي عند سواه، نافذاً إلى الأعماق، ليكون المادي، مستشرفاً الحقيقة التي لطالما تمنَّاها أو يتمناها، ولهذا، فإن رؤية المؤخرة، وهي الأكثر بروزاً، وفي المرأة تحديداً، تظل الجانب الأكثر إثارة للشاعر، للرجل، وهو يستطيب الحياة بدوامها، لأنها تكون شاهدة على خصوبة حياة، ولهذا، فإن إظهارها أصلاً، هو من باب المعايشة الحسية، وهي معايشة موغلة في القدم، وكأن وجودها بالهيئة هذه، علامة على كرم طبيعي بالمقابل.

هنا، يلتقي جل الشعراء الأطلاليين، والذين جاؤوا بعدهم، وإن حاولوا تنوعاً، في توسيع رقعة المتخيل، أو تلوينه بمفردات جديدة، ولكنهم لم يغادروا (متردم المؤخرة)، إن جاز التشبيه، فالأطلال نشيد إنشاد حياة عامرة، زالت في ما بعد، وما يلي لحظة الوقوف عليها، محاولة اتصال بالذين مضوا، منذ زمان طويل، استعادة اللحظات العامرة، تلك التي يتلذذ الشاعر في وصفها، والوصف منحى امتلاكي للموصوف، يستعيد الشاعر دور التي كانت تبكي حبيبها، عشيقها الأسطوري، أو التاريخي الدلالي (إيزيس مع أوزوريس، عشتروت على أدونيس...)، والبكاء سفك دموع، والدموع مماثلة مطرية من نوع مختلف، ولكن البكاء الذي صير علامة فارقة أنثوية، شاهد على مكانة معتبَرة لها، وإن لم تتميز باستقلالية مائزة، فهي تبكي (تمطر) دموعاً، لتخصب (الأرض) رمزياً، لتستعيد من تريده، في دورة حياتية جديدة، كما لو أنها قادرة على ذلك، فهي في مرتبة الأم الكبرى، والعشيقة الأثيرة، ولديها إمكانات لافتة، إذ لا بد أن تكون سمينة، أن تكون المؤخرة، الجانب الأكثر بروزاً في جسمها، وإثارة للرجل، هي الموسومة هنا، وتكون كل عودة طللية، وبين الحين والآخر، حالة تناسخية، من خلال المتخيَّل، لوصل ما انقطع، ولإبقاء الجسد الغائب عن النظر، حاضراً، لاستدامة الأمل، والمشهد المتكرر والمتلون، الذي يترمز على المؤخرة، يبقي المرأة، وعبر مؤخرتها هذه، في سدة التاريخ العياني، في ملتقى رغبات الرجل، حيث الفحولة، ذات الصيت الذكوري، تتجاوب داخلاً، مع هذا المنزع التصوري، ما دامت المرأة في سيرورة الأدب، والشعر خصوصاً،

موضوعاً ثراً له.

إن الشاعر، عندما يمارس وصفاً لمن يحب، مشدداً على ما هو إيروتيكي، لا ينسى، وكما تؤكد الثقافة السائدة، وحتى العرف الفولكلوري في اللغة بالذات، في أن يتوقف عند اللحظة الانفجارية في شعره، اللحظة التي تكون المرأة الأكثر ملموسية، حيث القصيدة تكون مراهنة عليها، وبدرجات متفاوتة، والشاعر يكتب على خلفية الحدث الصائر، مثلما يبقى في ظل الحدث المترتب على الأول، وليس من مشهد (يطرّي) داخله، كما هو هذا الموصوف المنتظر.

إذ إن امرأ القيس عندما يقول:

هصرت، بفَودي رأسها، فتمايلت   علي، هضيم الكشح، ريَّا المخلخل

يحيل الجسد الأنثوي في تمامه، وهو الجسد الطبيعي: الحسي، والمتاح، إلى وليمة شعرية، وسبق له أن عاش ملذات المشهد الجسدي، في المعايشة المباشرة، ولكنه في الشعر، يؤبّدها، أي ملذاته هذه، تلك التي لا تفارق منطقة (الكشح)، (والكشح ما بين مقطع الأضلاع إلى الورك)، وهو إذ يعيش تخمة الوصف، إنما يفصح عن سعادته، عن رخاء نفسي، متعي، يؤرشف له.

وهذا يبرز أكثر، عندما يلفت النظر إلى من استثارته:

مهفهفة، بيضاء، غير مفاضة   ترائبها مصقولة، كالسجنجل

فالجسد الأنثوي، في كليته، ومن الخارج (علامة الداخل)، ينفتح أمام الشاعر، قواماً ومقاماً، إنما تكون المؤخرة مكتنزة، بالطريقة التي تسمح بتطويقها، كما يبدو، كما يقول الشطر الأول، إنها تكون (خفيفة اللحم التي ليست برهِلة، ولا ضخمة البطن، والمفاضة: المسترخية البطن)[1].

الشاعر، وهو يمضي في سرد حكايته المشتهاة عنده بالتأكيد، كما هي رائحة المفردة المنتشرة جنسانياً، ودائماً على طريقته، لا ينسى كيفية البدء بقول الشاعر، الدخول في تاريخه، تدوين الحدث الجامع بين الواقعي والمرغوب، ويكون المنتصف، هو ذروة اللقيا،

عقدة الشعر في القصيدة الطللية خصوصاً، تلك التي تجعل من مؤخرة المرأة، واسطة عقدها، العقد الذي يكون شاهداً على بحبوحة جسد، وبالتالي، وفرة حياة مهيّئة لمتعة ممتدة.

وربما، من هذا المنطلق، ينبري النابغة الذبياني، في قول منتظره:

والبطن ذو عُكن، لطيف طيِّه والإتب تنفجه بثديٍ مقعد

(عكن: ما انطوى وتثنى من لحم البطن سمناً. الإتب: الثوب. تنفجه: ترفعه. الثدي المقعد: الثدي المنتصب).

هنا يظهر، أن امرأة الذبياني، أكثر تقبلاً لخاصية الاكتناز، من خلال الوصف، وبالتالي، يكون النابغة، أكثر حضوراً بمؤثرات العرف الفولكلوري، والذي يبرز فضائله الكبرى، وهي قائمة.

ولعله في مكان آخر، يريد الوصف، مستحضراً كثيب الرمل، مشدداً على حيوية اللحظة الممتلكة، وضرورة التلذذ بها، لأن الاستمتاع ليس بمتاح في كل لحظة:

تلوثُ بعد افتضال البرد مئزرَها لوثاً، على مثل دعص الرملة الهاري

(تلوث: تلف. افتضال: توشح. دعص: كثيب الرمل. الهاري: المتساقط، المنهار)(٢).

ويظهر أن الروادف، وبصيغة الجمع، تستأثر باهتمام الشاعر العربي الجاهلي كثيراً، وأن إيرادها في القصيدة، تلك التي تميزه، تشكل حجر الزاوية فيها، مثلما أنها تستحضر الصفة النُّسخية فيها، أي خاصية الترادف، المقابل، الموازي، ومتعة المكرَّر هنا، حيث يقول لبيد بن ربيعة العامري:

وفي الحدوج عَروبٌ غير فاحشة ريا الروادف يعشى دونها البصر(٣).

والشاعر الأعشى، حاضر، كلما تم التذكير بالجسم المكتنز، بالمؤخرة التي تلهم الشاعر في أن يقول ما يشاء، مما يخص فورة الصورة الشعرية عنده، هذه التي تقابل الجمال المعتبَر والموصوف بذات المعاني تقريباً، حيث الجمال الأنثوي، قاعدة الجسم الذي يشكل يجب

أن يكون:

أو بيضة في الدعص مكنونة — أو درة شيفت لذي تاجر

ولاحقاً:

عبهرة الخلق بلاخية — تشوبه بالخلق الظاهر[٤]

يتكرر عنده، وبصورة أخرى، في مكان آخر:

وكفل كالنقا مالت جوانبه — ليست من الزل أوراكاً وما انتطقا

وبصور أكثر بروزاً:

يكاد يصرعها ــ لولا تشددها — إذا تقوم إلى جاراتها الكسل
إذا تعالج قِرنا ساعة فترت — واهتز منها ذَنوب المتن والكفل
صِفر الوشاح وملء الدرع بهكنة — إذا تأتَّى يكاد الخصر ينخزل

ومن ذم:

هركولة فُنُقٌ دُرم مرافقها — كأن أخمصها بالشوك منتعل

وأكثر من كل ما تم ذكره، حين يقول، وبمباشرة أكثر:

لها قدم ريَّا سِباط بنانها — قد اعتدلت في حسن خلق مبتل
وساقان مار اللحم موراً عليهما — إلى منتهى خلخالها المتصلصل
إذا التمست أربيتاها تساندت — لها الكف من راب من الخلق مفضل
إلى هدف فيه ارتفاع ترى له — من الحسن طِلاً فوق خَلق مكمَّل
إذا انبطحت جافى عن الأرض جنبها — وحوَّى بها رابٍ كهامة جنبل
إذا ما علاها فارس متبذل — فنعم فراش الفارس المتبذل
ينوء بها بوص إذا ما تفضلت — توعَّب عرض الشرعبي المغيَّل
روادفه تثني الرداء تساندت — إلى مثل دعص الرملة المتهيل[٥]

الأعشى، وفي ما تطرق إليه، وبالصيغة التي تقدَّم بها، يمثل قمة، من بين القمم الأكثر بروزاً، في تجسيد ما هو إيروتيكي، أعني، في التعريف بالعمق الجمالي الذي يمكن التعرف عليه، في الثقافة التي ينتمي إليها الأعشى، لا بل، تكون الأبيات السالفة، وفي مسلكها الشعري، شاهدة، على مدى أهمية الجسد ذي السمنة، جسد المرأة، الجسد الذي بالكاد يتحرك، من فرط سمنته، وإن تحرك، فلن يكون البتة، في مستوى حركة جسد الرجل، لأن لا بد من تحقيق التناغم، أي الجدل القائم على مفهومي الحركة والسكون، الثبات النسبي في المكان، والحركة التي تضفي على المكان بالذات ذلك الطابع المؤكَّد، وهو: تجذر الفحولة، وكيفية تأنيث الطبيعة التي توحَّد معها المرأة.

أقول هذا، وأنا أجد العلاقة قوية، بين كل من الروادف، واشتهاء اللحم فحولياً حيث لا يمكن النظر إليها، أو رؤيتها، كما هي، إلا من الخلف، من جهة البروز: الضخامة، ومن الطرفين المتناظرين، وأن التعريف الروادفي بمفردة أخرى: توصيفاً (ري الروادف)، لهو من قبيل التقرب منها، أي الاستئثار المتعي بها، ولو نفسياً، وقد اكتسبت علامة الجمع، لتعميق مساحة الرؤية المادية هنا، رغم أن للمرأة ردفين، ولكن إرادة الشاعر، في حالة المتابعة لحركة الردفين، وكما يبدو، تأبى، إلا أن تقدم الردفين جمعاً (روادف)، وأن تكون (ري الروادف)، لا يعني أنها ضخمة العجيزة فقط، وإنما ممتلئة لحماً آسراً ذاكرة الشاعر ومتخيَّله، وكون العبارة تذكّر بالماء، بالرطوبة، بالإنعاش، من جهة (ري)، وكأن الحياة المرسومة وفق الرغبة المراقِبة، كامنة في الجهة تلك.

ولعل استمرار المرأة بمثل هاتيك المواصفات، حيث المؤخرة تكون الأبرز فيها، وفي صميم الثقافة العربية ـ الاسلامية، يعزز تلك المقولة التي، يمكن التشديد عليها، وهي: بقاء المرأة في صورتها القديمة، دون تغيُّر يُذكَر، وهذا ما تؤكد الثقافة الموسومة ذاتها، الثقافة التي يكون الراوي الأكبر فيها رجلاً، مثلما تكون الثقافة هذه، محكومة، بماض، موغل في القدم، ولكنه، يحتفظ بالمكانة العالية للرجل، وحاضر مستمر، يبقي الرجل في مركز الثقافة، وربما هكذا يكون التوجه نحو المستقبل: البعيد اللامرئي: الجنتي، وكيف تكون المرأة منتظرة الرجل في مجمل رغباته، أعني، استجابة لمذاته، والقريب، دنيوياً، إذ ليس هناك ما يعتبَر علامة تحول في العلاقة السائدة، إلّا في النظرة إلى مفهوم الجمال ومقاييسه، كما سنرى لاحقاً، لأن النظرة المركزية هي ذاتها، حيث الرجل يظل الناظر، وطالب الشهوة، والمغامر، في سبيل ملامسة المؤخرة تلك.

لكأني أتلمس في قسوة المناخ، مناخ الصحراء، ووجود الرمال التي تهدد كائنها بالموت، تعويضاً مستديماً، وبقاء تحرك في نطاق المتخيَّل، رغبة في تأكيد الحياة، بالمواصفات الذاتية، حيث المرأة تكون الإمكانيةَ الوحيدة، أو الكبرى لتجسيد هذا الجانب، وما المؤخرة، إلا المثال الجلي، كلما أشيرَ إليها مباشرة، أو من خلال عموم الجسم، وليس حضور البادية، أو التحرك على مشارفها، إلا من باب استرجاع ذلك المشهد الذي يجمع الرجل بمن يشتهي، بذات الجسد المكتنز، إذ يكون الجمالُ المنمذج، ويكون البقر الوحشي، أو الغزال (المها)، وسوى ذلك من الحيوانات الأخرى، تلك التي تساعد الشاعر في تمثيل رغباته الداخلية، مثلما أن المرأة وصفاً، تكون في مضمار المنطق الشهوي، بقراً وحشياً، أو مها، أو ما شابه، لاستسهال عملية القنص أو الامتلاك، وتكون اللغة، والشعر بالدرجة الأولى العلامة الفارقة، لمنح هذا الجسد الموصوف امتيازه.

وأظن أن عمر بن أبي ربيعة، كثيف الحضور هنا، وقد ظهر في بداية الإسلام (عاش ما بين٢١ه ــ ٦٤٤م\٩٣ه ــ ٧١٢م)، كما في قوله:

مخطف الكشحين عاري الصـــلـب ذي ذل عجيب
مشسع الخلخال والقُلـــلبين صياد القلوب

أو حين يقول:

قطوف أَلوف للحجال غريرة وثيرة ما تحت اعتقاد المؤزَّر

أو حين يقول:

ممكورة الساقين غرثانِ موشحها   مُحسانة الجيد واللبات والشعر

وأكثر مما تقدم:

باتوا بهركولة فعمٍ مؤزَّرها   كأنها تحت سجف القبة القمر
هيفاء قبَّاء مصقول عوارضها   عسراء عند التكبي حين تجتمر
تكاد من ثقل الإرداف إن نهضت   إلى الصلاة بُعَيد البسر تنبتر

وحين يقول:

هيفاء مقبلة عجزاء مدبرة   تخالها في ثياب العصب دينار

أو:

خودٌ مهفهفة الأعلى إذا انصرفت   تكاد من ثقل الأرداف تنبتر

وبعد ذلك:

حوراء ممكورة الساقين بهكنة   لا عيب في خلقها طول ولا قصر

وفي مكان آخر، في قصيدة أخرى:

مرتجة الردفين بهكنة   رؤد الشباب كأنها قصر

وفي الحور ذاته، يتكرر المشهد الإيروتيكي بلغته العُمَرية المستعادة:

وإذ هي حوراء رعبوبة   ثقالٌ متى ما تقم تنبتر
تكاد روادفها إن نأت   إلى حاجة موهِناً تنبتر

وهذه العلاقة الأخرى بين الردفين (المؤخرة) والثديين:

أبت الروادف والثديّ لقُمصها   مس البطون وأن تمس ظهورا... الخ[٦]

والسؤال الذي يمكن طرحه هنا، لماذا الإكثار من شعر ابن أبي ربيعة، وما صلته بموضوعنا هنا، ونحن نتحدث عن الأرضية القيمية لهذا الموضوع، وهل يشكل حجة، في هذا المقام المكشوف؟

لعل أول ما يمكن التذكير به، هو أن القديم، والذي يخص الجسد الأنثوي، لم يفقد بريق حضوره، بقدر ما أنه مارس تفعيلاً أكثر له، من خلال تزكية الجسد الأنثوي المتعدد المقاييس، من ناحية الجمال، وإثر الاحتكاك بالثقافات الأخرى، عبر حالات سيطرة جغرافية، وغنائم، كانت النساء جزءاً رئيساً فيها. وإذا كانت الثقافة البداواتية، تلك التي

تقيم للمؤخرة وزناً كبيراً، في بنيانها القاعدي، فإنها قد توسعت، وجرى تطعيمها، دون أن توقف مؤثرات الماضي الموغل في القدم، أو تحدّ من تأثير الثقافة البداواتية المذكورة، لأن اشتهاء الجسد الأنثوي، ومن قبل ثقافة جذَّرت فحولتها بصورة أكثر جلاء، حيث ظهر ذلك، من خلال المد فيها، إلى ما وراء المحسوس، أو الدنيوي، وذلك، في المنطوق الفردوسي، أو الجسد الحورعيني.

وعمر بن أبي ربيعة، لم يكن الشاعر الذي كان ذا مكانة اجتماعية، بين بني قومه، لكي يلقى آذاناً صاغية، وإنما كان يجد من الآذان الصاغية: الذكور والإناث، بسبب التفعيل الثقافي، الكثير الكثير، وهو كان مستهلكاً لهذا النوع من القيمة الجمالية الإيروتيكية، ومعيداً إنتاجها، ذلك الاستهلاك الذي يتماشى مع منطق مجتمعي في مجمله، منطق الثقافة المتداولة هنا وهناك.

وإذا كان ابن أبي ربيعة يتميز بمثل هذه الصراحة، والمباشرة، ويعيد في ذاته، جملة الشعراء الذين ذكرناهم، وسواه، في المضمار الإيروتيكي، فلأن توقاً مستمراً كان يتنامى، مثلما أن استحداثاً لمفاهيم تشد على هذا العنصر، وتطلبه، وفي أكثر البقاع العربية الإسلامية تجسيداً لما هو إسلامي (وأعني بذلك منطقة الحج، ومحيطها)، فالجسد المكتنز، هو ذاته المكافأة الدسمة التي يحلم بنيلها الرجل، ومن أجلها كان التمثيل الرمزي للإسلام، ، ليكون انتقال وتنقل بين تنوع كبير من الأجساد الأنثوية: دنيا وآخرة، بقدر ما يكون الإخلاص للدين الجديد.

ولأن الدين الجديد، لم يخف قط تمحوره حول الذكوري (التمحور حول القضيب المختون، علامة انتماء وتمايز)، والذكورية هذه، تحتفظ بأرشيفها الذائع الصيت في هذا المنحى القيمي: اللحمي المكتنز، المنحى القاعدي الممتد من الجانبين، حيث الانفصال عما كان محدود هنا.

وفعل الاكتناز اللحمي، وتجسيده الأعظمي، في مثلث المؤخرة، يعيد الذاكرة المكانية، وبكل حصافتها، ونباهة الثقافي فيها، إلى ذلك الشبق البيئي، الشبق القطيعي، حيث البقر الوحشي، من خلال الكفل اللافت، أو المهاة، بخفتها، والسحر الخاطف في المؤخرة، والناقة البارزة المؤخرة بدورها، يقابل مفهوم الثور، وتجلي العنفوان الذكوري، أو الجمل

الفحل (ذكر الناقة)، أو الحصان المشهود له بالمقدامية، والرهوانية التي لا تخفي البعد الآخر فيه، على الصعيد الجنساني.

ولعل أخطر ما في الموضوع، هو المضي إلى النقطة الأبعد فيه، وهي التي تتمثل، في الجانب المخفي فيه، وأعني بذلك، كيفية هذا التغزل بالجسد المكتنز، الجسد المعتبر جميلاً بامتياز، وهو يهتز بسبب السمنة، كما لو أن اللحم الذي يحيط باللحم، وخصوصاً في الأطراف، وخصوصاً أكثر، ذاك الذي تجلوه المؤخرة، ولا أظن ابن أبي ربيعة، بمتجاهل هذه التيمة الاحتفائية باللحم:

إذ كيف للحم ملء العين، بقادر على أن يعطي مجالاً للمرأة في أن تحبل، كيف يمكن الرحم، وهي وسط (دائرة واسعة، كبيرة، من اللحم)، أن تتلقى نطفة الرجل، وتسمح بالحمَل؟

أشدد على نقطة كهذه، وأنا أذكّر بأن لحم الفخذ، هو الأكثر اشتهاء، وليس التعبير الدارج هنا وهناك (أريد فخذة) أي (فخذ كامل)، لمن يريد اللحم الأشهى، سوى علامة أخرى من علامات تثمين اللحم المختلط بالشحم، وكما هو معروف، فإن أول ما يدقق فيه التاجر، أو اللحام (القصاب) في الحيوان الذي يريد شراءه لذبحه، وبيع لحمه، هو الجانب الخلفي، أي حين تكون المؤخرة ممتئلة، بارزة، والفخذان هما اللذان يحملان الجسم، ويمنحانه القيمة الرئيسة، وأن الحديث عن المرأة، لا يبعدنا عن تصور من هذا النوع، وإن زعم أحدهم، أنه يأبى وضع ما ذكرتُه، وما يخص المرأة في خانة واحدة. إن هذا ليس ترادفاً، أو محاولة وضع المرأة كقيمة جسدية في الخانة السالفة، ولكنه لسان حال مقروء، لا أظن أن في مستطاع المتقصي لحقيقة الجسد الأنثوي، وكيف يتم (تسويقه) تحديداً، من داخل الثقافة، بالطريقة التي تقدمنا بها.

ثمة ثلاث نقاط رئيسة، تتعلق بما أثرناه حتى الآن، وبصورة رئيسة، ما أظهره عمر:

النقطة الأولى، هي البعد التقديسي للجسد المكتنز، جسد المرأة، وأرى أن إيلاء اكتناز الجسد الأنثوي، كل هذا الاعتبار اللافت، لا يتوقف على مجرد إفصاح عن طغيان الذكورة، عن سلطة ذكورية ماضية، وإنما على أن الاكتناز، يسجل فترة أكثر افتتاناً في تاريخ ماض، لم يتم التحرر من إغراء مضمونه، من ثقافته التي تترجم حقيقته، وهي أشبه

بعبادة لحمية، عبادة اللحم، وإقصاء فكرة غائلة الجوع جانباً، وإنما أكثر من هذا، تقديس المرأة، في سمنتها، وفي المؤخرة، تلك التي تمثل واجهتها الكبرى بالنسبة للرجل، حين يمعن النظر فيها، حين تكون في شمول ناظريه من الخلف، وهي تشكل دائرة لحمية منتشرة، كدوامة مائية في المكان، أن اللحم الرابض في محيط دائري مكانياً، شبيه الموجة المائية، وهي تتحرك في متخيل الرجل، تجدد نهَم الرجل، تستجيب لرغباته الجامحة، وهي الرغبات التي (تعظّم) اللحم، في شخص الأم الكبرى، في وجود نموذج نسائي، عليه أن يتماهى مع الأرض: المكان فراشاً ودثيراً للرجل، وفحولته.

والنقطة الثانية، تؤكد العمق الجمالي، حيث إن اللحم يستجيب لخاصية فنية، تستلهم اللحم المكتنز، اللحم الذي تكون المؤخرة (الأنثوية تخصيصاً)، مصدر إلهام لما هو فني: شعري، كما لو أن الذاكرة، لا تستضيء، لا تؤكد حيويتها التاريخية، إلا بتجلي الكتلة اللحمية الأنثوية، أثراً ماضياً في النفس الشاعرة، والشاعر، ليس إنساناً عادياً هنا، وإنما هو ذاكرة بني قومه، تاريخهم الحي.

وبالتالي، فإن قابلية اللحم (الرحم) المغلف باللحم المكتنز، يشكل وضعاً استثنائياً، لأن ثمة في الجوار، ما يشكل البديل، أي إن هذا التركيز على الجسد المكتنز، يستحضر مجتمعاً من النساء، تفاوتياً، بوجود الأمَة، والجارية، والخليلة، وما شابه، أي إن ثمة جسداً آخر، قد يكون مخصَّصاً للحبَل من الرجل، وهذا يشكل مدخلاً رحباً لمعرفة حقيقة المجتمع المراهن على السمنة.

والنقطة الثالثة، تكون مؤثرة، من ناحية ثبات مفعول السمنة، وسمنة المؤخرة، أي بروزها الكتَلي اللحمي المهزهز، لسان حال الثقافة التي بقيت وفية لتاريخها، وهي ما زالت هكذا، بصورة، حتى اللحظة، وإن بدت مقاييس الجمال متنوعة، ولكن النظر اللاشعوري الجمعي، في المجمل، وفي سيمائه الذكورية، يقدّم المرأة بصفتها مؤخرة، تترجم جسداً إنسانياً، إنما المختصر أنثوياً.

وهنا، لا ينبغي أن ننسى مدى الرهان على اللحم، في مجتمع يعتمد على اللحم غذاء، اللحم الذي يختلط بالشحم، ليكون تناول اللحم، وفي وجبة تكون الرئيسة، متداخلاً مع ما أشرنا إليه آنفاً.

والمؤرخ الأدبي أبو الفرج الأصفهاني «ت ٣٥٦هـ ــ ٩٦٧م»، عندما تتم قراءة كتابه، أعني سفره الأثير (الأغاني)، يتم التفكير في الجانب الآخر من الجسد، أعني به: النصف الآخر، والذي يمكن الرجل الذكر، وهو في خفته المعهودة (دون عجيزة)، من أن يتفرس، كلما أتيحت له الفرصة، أو هيَّأته ذكورته، بالتقرب من الجسد المحكوم بسلطة المنظور الذكري، حيث أول ما تقرّبه مفردة «أغنية» لنا، هو: الغنى، وإن الغنى لا يكون إلا بوجود الدسم، وجود الثراء اللحمي، والذي يكون في حوزة الرجل: الذكر، والذي يثير الشهية، أو يجعل الملكات الحسية تتهيأ أكثر، بوجود هذا الغنى، حيث لا يمكن رجلاً غنياً، أن يكون له صيته، صوته المسموع، إلا بوجود زوجة تملأ عليه عالم بهجته الذكورية، كبنية ثقافية لا يمكن تجاهلها مطلقاً، لهذا تكون النساء جامعات في سِفره المأثور، بين بلاغة الصوت النسائي (أعني النساء، الجواري، المحظيات، من اللواتي برعن في الصوت غناء)، وهو يطرب الآذان الذكورية، بكل ما من شأنه تأكيد مقولة أن متعة النساء هي المتعة الأهم في الدنيا، وأن الصوت الرخيم، كما هو في تردداته واستثارته للآخر، لا يعود مجرد ذبذبات صوتية، لقيا السمع والبصر، وإنما هو إيصال المرغوب فيه إلى الراغب فيه، حيث عذوبة الصوت النسائي، لا تنفصل في العرف الذكوري المتداول، وكما تقرره الثقافة التاريخية المعلومة، عما يجب أن يكون عليه المصدر الجسدي، وبلاغة الجسد في السمنة، أعني في ذلك التربيع الأرضي، إذ يلتقي الصوت المتماوج باللحم المتخيَّل أو المتصوَّر متماوجاً، لصق المكان، فلا فرق هنا بين دسم الصوت المغنى، ودسم الجسد اللحيم، أعني المؤخرة التي تمارس وشاية، في حكم الطبيعي للجسد الذي يُسمع إليه، مثلما يُرغَب فيه، ويقترب منه.

والشاعر الضيف في (الأغاني)، يمثل الوجه الثاني من المكاشَفة، وهو المستمتع به، أي الجسد الأنثوي، إذ كثيراً ما كان شعره يغنَّى، من قبل أنثى: جارية، أو محظية، غالباً، أو تكون هذه شاعرة أحياناً، وتكون كلماتها المغناة محكومةً تأليفاً أو نظماً استجابة ما، للآخر المهيمن عليها.

وأن يتلذذ أحدهم بما هو أمامه من أطايب الطعام (وأظن أن المرأة في العربية، لا تغادر مشهدية المائدة، باعتبارها مداً طعامياً، مستمرأة، أي مستطعَمة)، كمن يلذذ جسدياً في الجنس...

ولهذا، فإن ثمة أمثلة مختلفة، حول هذا الجانب العلائقي، جانب التواصل مع الجسد، حيث يلتقي فيه الشعر، أو الصوت الذي يعزز من مكانته، بالرغبة المضاعفة فيه، ودائماً تأتي القاعدة: قاعدة الرجل في التحرك سريعاً، وقاعدة المرأة في التباطؤ في المكاني، لأن مؤخرتها تلزمها بذلك.

كما في قول أحدهم:

حواليها مهاً بيض التراقي   وآرام وغزلان رقود
نواعم لا تعالج بؤس عيش   أوانس لا تروح ولا ترود
رحن معاً بِطاء المشي بُداً   عليهن المجاسد والبرود

وكذلك:

حوراء ممكورة منعَّمة   كأنما شفَّ وجهها نُزُفُ
بين شكول النساء خلقتها   قصدٌ فلا حيلة ولا قَصَف

وفي مكان آخر:

نظرت عيني لحَيني   نظراً وافق شيني
سترت لما رأتني   دونه بالراحتين
فضلت منه فضول   تحت طي العكنتين(٧)

إن القدرة على الوصف، هي بمثابة تعزيز المكان، من خلال التعريف بالموصوف، ليكون في اعتبارات الواصف، أو ما هو منتظره، في النطاق الذي يمكّنه من البرهنة على أنه فالح في ما يقول، وفي ما يستشعر، وكذلك في ما يختار، ويحسن الاختيار، لتكون حركته النحومية، في المدار القابل للمراقبة، ليُتمكّن من متابعة الجاري أو المستجد، والأصفاني متابع لما يحدث، وبدقة أكثر، لما كان يحدث ماضياً، للربط بين ما كان وما هو كائن في عهده، وبذهنية لا تخلو من رقابة ذاتية، تمثل الآخر: الذهنية الجمعية التي ترصد المتداول والمعمول، في سياق (الأنا الأعلى)، كما لو أن المؤرخ الأدبي هنا، صاحب (الديارات)، و (القيان) وغيرهما، يعرّف بدوره المناقبي، بالطريقة الأكفأ، من خلال التطبيق الأمثل في الوصل بين المنقطعات، بين الأصوات والأجساد، بين مجتمع، متنوع في أصواته، ولكنه لا يبخل في تقديم، ما هو مهذّب به، كمؤرخ، يحسن التقدير

والتدبير الأدبيين، متحركاً بذائقته الذاتية، وهي، وكما لا أرى، لا تنفصل عن نسابتها التاريخية والاجتماعية واللغوية وحتى التقليدية، والثقافة ذات المنحى الوقائي في واجهة التقديم، لأن هذا المقروء، كان نتاج الذين أرادوا أن يكونوا في حُكم المقروء الذي قبلهم، من جهة النظر إلى الجسد الموزَّع بين صوت هو طرب الأذن، وجسد يتحرك هو طرب العين، ومؤخرة تموج، بنوع من الخفر: علامتها المشيرة إليها، هي طرب الذكورة الأوابدية الطابع في الرجل هنا.

وما (الأغاني)، والذين عُرفوا بأصواتهم، إلا القوة الشهوية التي تكون حاضرة عند اللزوم، في نطاق تراتبيات العلاقة، وخصوصاً أكثر، حين نعلم، أن الناظر أكثر، والمستمتع بالنظر، هو، قبل كل شيء، الأكثر نفاذ سلطة: صاحب السلطان، حيث ينظَر في وجهه في بعض الحالات، بينما هو حرٌّ في النظر، إلى أي موقع جسدي، أما النساء، فللمؤخرة السهم الأكبر في المكاشفة والمقاربة يعنيهن، بغية تقدير اللذة الكامنة، وهي في انتظار تحولها من حيّز التخيلي إلى الواقعي.

وفي إطار دائرة التاريخ، والرقعة الجغرافية الخاصتين بالجسد المكتنز، باعتباره الحامل الوفي للجمال، وسبحانية الجمال هذا، أشير إلى ديورانت، وهو يشير إلى علاقة لافتة، حيث (يظهر أن لفظتي السمنة والجمال تكادان تكونان مترادفتين، فالمرأة التي تزعم لنفسها ولو قليلاً من جمال، لا بد أن تكون ممن يتعذر عليهن المشي، إلّا إذا سار إلى جانبها عبيدان، يسير كل مهما تحت ذراع ليكون لها دعامة، والجمال الكامل تبلغه المرأة إذا ساوت بوزنها حمل جمل)، ويرد قول لمعني بهذا الموضوع هنا، وهو يريفو (إن معظم الهمج يؤثرون ما نظنه نحن من أقبح ما تتصف به المرأة وأعني به الأثداء الطويلة المتدلية) ويروي هنا أحدهم، عن (أن الرجال من أهل الصومال إذا ما أرادوا اختيار الزوجات، صفوا النساء صفاً واختاروا من بينهن أكثرهن بروزاً في العجز، وليس في عيني الزنجي أقبح من المرأة النحيلة)[٨].

هذا المشهد التاريخي: اللحمي، يفصح في حيثياته، عن أن ليس في وسع أي امرأة أن تكون مكتنزة، حيث إن المكتنزة، لا بد أن تكون ميسورة الحال، أن تكون منتمية إلى عائلة ذات غنى، وإلا ما كان اكتناز، أو سمنة، فكأن الاقتران بالمرأة المكتنزة (بكنز اجتماعي)، اقتران بذات الفئة أو الطبقة الاجتماعية التي تمتلك امكانات الرفاه، أو البقاء

بمنجى عن الجوع وأضرابه.

ومن جانب آخر، يكون تجنب المرأة النحيلة، تعبيراً، عن الاتصال بالمرأة التي تريد أن تكون النظير للرجل، لأن الحركة، تكون ألصق بالرجل النحيل، المغامر، والذي يقابل النقيض، أعني الجسد الأنثوي المكتنز، وإن كانت النحافة، مرتبطة بأسباب مادية أحياناً، أي ما لا تريده المرأة، بقدر ما أن ظروفاً هي التي تولد المفارقات، ظروف لها صلات أحياناً بالغدد الجسمية هنا.

وفي مجمل الحالات، فإن تيمة الجسد الأنثوي، وهو في أوج اكتنازه، يظل، حتى في الحالات التي لا يعود الجمال مشدداً عليه، هي تيمة معلومة برصيدها الأثير، بمدى نفوذ الذكورة هنا.

وما أثيرَ ويمكن أن يثار عن ابن أبي ربيعة، هو من قبيل الذكر لا الحصر، ولكن ذكر الشاعر هذا، والمعروف بمطاردته للنساء: العذارى والمتزوجات، وفي مواسم الحج خصوصاً وغيرها، يكون من قبيل الحصر، المُظهِر للكثير مما يخص حقيقة الموضوع هنا، فعمر المسكون بحمَّى الإيروتيكا، كان يتحرك على هامش أسلافه من شعرائه الجاهلية، هؤلاء الذين كان صدى أصواتهم يتردد في محيطه الجغرافي ـ الثقافي، وكان يحوّل رياح تأثيرهم إلى الداخل، نحو المستقبل، شعراً ونثراً، ليس لأنه يريد ذلك، وإنما لأن ثمة حاجة تلمَّسَها في هذا المضمار، فأن تستحيل المرأة (وليس أي امرأة) مأثورة روادفياً، قابلة للنظر في تكوينها الأنثوي، ودون حرج، ومن الخلف، أعني عبر مؤخرتها، فلأن حافزاً جمعياً ما، يؤخَذ به في السياق، ولكنه الحافز الذي يرشد الباحث إلى ما قبله، كما تقدم التذكير به، في جانبه الطقوسي ـ الشعائري القديم، وإلى ما بعده، كما هو المتفرع في متون الثقافة العربية الإسلامية: النثرية، هذه المرة، والشعرية طبعاً.

أستعين هنا، بما أورده العلامة المغربي «التِجاني، محمد بن أحمد، ت ٧١٠هـ ـ ١٣١٠م» في كتابه الذي بات معروفاً كثيراً، وهو (تحفة العروس ومتعة النفوس)، أمثلة متنوعة، تتركز على المرأة، وكما يقال، أو يجب أن يقال فيها، وكيف يجب أن تكون، في نطاق الثقافة العربية الإسلامية، وحتى في المنظور الديني كذلك[٩].

ثمة أمثلة حية، متنوعة، تخص هذا المشهد الجسدي ـ اللحمي، التقطها المؤلف من

مصادر كثيرة، وهو الذي ظهر في عصر متأخر، ولكن ما يورده، شاهد على ما سلف، ومن خلال الفصل، أو القسم الموسوم بـ (في السُّمن والضمور).

إن ما يقوله مصعب بن الزبير، وهو (النساء فرش فأطيبها أوثرها)، ليس بخاف في مبتغاه، ولا يمكن اعتبار قوله كلاماً عابراً، وهو رمز من رموز الإسلام المتقدم، حيث لا تكون النساء وباعتبارهن أكثر قيمة، بمقدار سُمنهن، ضخام العجيزة، إلا تعبيراً عن الذكورة النافذة هنا.

وقول عائشة، وهي تتحدث عن أمها، وكيف أنها أرادت تسمينها، وما يعنيه التسمين، بأكثر من معنى، لا يخفي مدى تجلي السلطة الذكورية، ونوعية الجسد الأنثوي المطلوب هنا أيضاً.

والرواية التي يوردها صاحب (الأغاني)، حيث ينقلها التجاني، تؤكد نباهة المضمون فيها، وهي على لسان أحدهم، وهذا ليس بعادي، إنه «أبو بردة»، عن «أبي موسى»، حيث قال: (وجّهني الحجاج لأخطب له هنداً ــ بنت أسماء بن خارجة ــ فلما خطبها من أبيها وزوَّجها منه، وكانت حاضرة قامت مبادرة، وعليها مطرف خز أسود، فوالله لرأيته دخل بين ظهرها وعجيزتها، ولم تستقل قائمة حتى انثنت ومالت لأحد شقيها من شحمها، فعرَّفت الحجاج بذلك فوجه إليها غلاماً مع كل غلام عشرة آلاف درهم، وثلاثين جارية مع كل جارية تخت ثياب).

وثمة أمثلة عديدة، مختلفة، أخرى، تخص السمنة، وخاصية المؤخرة المطلوبة وخلافها[١٠].

فما تم إيراده، يمكن أن يوضح الكثير من الأمور، بصدد هذا الجانب، رغم أنها باتت واضحة، في أكثر من منحى، ولكن التوقف عند أمثلة معينة، وإحالة القارئ إلى سواها، في ذات المصدر، من قبيل الإعناء، حتى تكون الصورة أكثر غنىً بأبعادها الثلاثة، وفي نطاقها التاريخي، وكتاب التجاني الذي ورد ذكره، ينقل إلينا أخباراً، تتناول مجمل الجوانب الجسدية، للمرأة، في نطاق الثقافة العربية الاسلامية، وهذا هو البعد المهم فيه، وفي وسع الباحث، أو المتحري لما هو جنساني، وفي المنحى الموسوم، أن يسمي الكثير مما هو مجهول عنده، ولعلي أتحرك في هذا المضمار. إنه مضمار، يثير الكثير من التساؤلات،

تساؤلات، تبقي الجسد أمام ناظري الرجل، مثلما تدفع بالمرأة إلى أن تكون، كما هو المتكوِّن الثقافي الذكوري للرجل هذا.

المؤخرة، لا ترجو ثقافة، يمكن التفكير فيها، من صاحبتها، لا تطالبها في أن تكون ذات امتياز: عقلاً، ورزانة، ولو أن التركيز على المرأة، وكيف يجب أن تكون معتدلة، واعية، رزينة... إلخ، ولكن تقديم الجسد الأنثوي، في حُمى البحث عن اللذة الذكورية، ومن خلال التنافس على المؤخرة المستطابة، المؤخرة التي تملأ على الرجل ناظريه وسمعه، تبقي ما هو عقلي في الدرجة الثانية، لأن ذلك يقوِّم الرجل قبل المرأة، ومن قبل الرجل ذاته، حيث يسند إليه الفكر، أو مجمل القوى العقلية، ليتمكن من تمثيل المرأة، وامتلاكها، طالما أنها جرِّدت من صفاتها الأنثوية الإنسية، لأنه يكفي أن تكون مرئية من الخلف، حتى تكون وضعية تهميشها القيمية صارخة بحيثياتها.

أفروديتيات المؤخرة

يمكنني أن أتوقف قليلاً هنا، وأنا، حتى الآن، أحاول لملمة مكونات غير مرئية، تخص موضوعة المؤخرة، حيث يتبدى لي أن ثمة ماضياً أليماً، ومتحوَّلاً، مثلما هو طريف لافت، بمقوماته المادية والمعنوية، ولهذا، أجدني في مواجهة أخرى مع الموضوع، مواجهة تاريخية وشعائرية.

لقد أشرت إلى قوة العلاقة بين استدامة النظر في المؤخرة، والمؤخرة النسائية، قبل غيرها، من باب التصعيد بالرغبة، وجعلها أكثر حضوراً في واجهة الرجل الذاتية، بين اللحم الذي يهتز مع أبسط حركة، في محيط المؤخرة، وهي القاعدة التي يمكن رؤيتها، باعتبارها تتوسط الجسم، حيث يلفت النظر، قبل كل شيء، هو قلب الشيء، من جلال مفهوم الإدراك ككل، ومن ثم يأتي التمعين في المحيط المرئي، كاتساع الدائرة المائية، وهي تناظر مركزها، والمؤخرة، بقدر ما تكون سمينة، تكون قادرة على تحريك لحمها، وللفت النظر، وما تستثيره من رغبة فيها.

أشدد بداية على مكونات الوجه الإنسي، على طبيعة الابتسامة ووظيفتها، حيث تتصل بموضوع معين، وفي وضع محدد، رد فعل، أو للتعبير عن شعور ما، ولكن الابتسامة

(بوصفها ضحكاً صامتاً، أو أقرب إلى الصمت، منه إلى المرافقة بالصوت)، لا تخفي عنا، ما هو عليه محيط الفم، وبالتعاون مع حاسة الإبصار، مع العين، إذ يظل السؤال الذي يشغل تفكيري، هو: ما مصدر الابتسامة الرئيس، كيف هو تاريخها، أي صلة بينها وبين بداية الإنسان، هل من صلة أخرى، خفية، غامضة، مثيرة، ومستفزة أيضاً، بين تجلي الابتسامة، والكائن الحيواني، هذا الذي يبصر فريسته، ويستثير داخلاً، بحواسه، فيبدأ بمطاردتها؟ علام تفصح الابتسامة تاريخياً؟

إنني لا أستبعد أن تكون الابتسامة، مدخلاً لتاريخ معتَّم عليه، رغم أننا كثيراً ما نتحدث عن سلفنا الحيواني ذي الماضي العريق جداً، أن تكون الابتسامة، مرحلة متطورة، انعطافاً عضوياً، حيوياً، تكيفياً، لحالة الإنسان، وهو يعتمد كثيراً على حاسة الإبصار، ومن ثم يكون فمه، متشكّلاً بطريقة أخرى، وقد ضمر، أو توارى المشهد الذي يبرزه ذا فكين قويين، وأسنان أكثر بروزاً، وقد كانت الابتسامة، في طبيعتها سليلة تكشيرة الكائن المفترس، قبل نضج قواه لعقلية، وانفصاله عن عالم الحيوان (كما يُتردَّد عن القرد ومدى صلتنا به)، أي أن تكون الابتسامة في أصل نشوئها، بالفعل، تلك التكشيرة التي يتهيأ بها الكائن الحيواني المفترس، عندما يمركز قواه، ويحاول النيل من طريدته[١١]، ففي التكشيرة، يفتح المفترس فمه، أي يباعد بين شدقيه، للإطباق على الفريسة: الطريدة، استجابة لنداء لحمي، لنداء علاقة، لا دخل لأي منهما: المطارد والطريدة، في ما يجري لهما، لأن ثمة علاقة تجمعهما هكذا، حيث يجب على اللحم، وبطريقة ما، أن يجد تصريفاً، مقرأ له، والتكشيرة أيضاً، استساغة للمرئي، باعتباره واقعاً في نطاق الممكن امتلاكه: هضمه، ومن زاوية معينة، زاوية القوة المميّزة للمطارد، من الخلف، أو أقرب ما يكون إلى الخلف، والعملية هذه، تترافق بسيلان اللعاب، بوجود تصور غريزي، يشد على الجسم المطارِد، وضمن أبعاد متوارثة، ليحقق وجوده الغريزي، بإفناء الآخر، عبر التمكن منه، وليس تمزيق اللحم، عبر الأنياب، وبمعونة المخالب، بعد طرح الطريدة أرضاً، ومن ثم لعق الدم، وحتى لحس العظم، إلا سلسلة الإجراءات التي يجسدها الكائن الحيواني المفترس، أعني المحكوم بالافتراس، تعبيراً عن جدل، تكون الطبيعة محكومة به، كما هو الكون في كليته، بكل كائناته المرئية واللامرئية.

وكما ذكرت، ومن باب التثبيت، يمكن اعتبار الابتسامة السالفة الذكر، أو انفراج الشفتين، لمرأى جسم أنثوي، قبل سواه (ريا الروادف) استعادة لحاضر بشري كان،

حاضر افتراس دام زمناً معيناً، ولم يدوَّن تاريخياً، فلتحل اللغة، وهي في طور الشفاهة، محل العنف الفموي: السنّي، إذ تتراجع الأسنان إلى الخلف، وتغدو أكثر استقامة، وقصراً، وحتى حدة، مثلما تنمو اليدان، وتختفي المخالب، وهما كانتا بمثابة القدمين الأماميتين للإنسان غير المكتشف، أو المشار إليه، لتظهر الأظفار، التي تتعرض للتقليم، الأظفار، التي إن طالت، تكون أكثر قوة، مع الزمن، إثر تعرضها لمؤثرات مناخية: جوية، هوائية، وعبر الاحتكاك بالعالم الخارجي: المادي... إلخ.

الابتسامة تعزل إنسان اليوم، ومنذ آلاف السنين، عن سلف، أعتبره موجوداً، في مكان ما، ولكنها تعزز وجود التكشيرة، عن صوت متوتر، قد تكون نبرة الغضب، أحد مفاعيلها الكبرى، أو الحجة الأم في تأكيد علاقة تاريخية غير مسجلة من هذا النوع، أو حتى الفرح، والذي ينبئ بوجود رغبة محققة، أو في طور التحقيق، لتكون اللغة، وبعد استحالتها كتابةً مدونة، بعد مرحلة الكتابة بالرسوم أو الآثار المادية الملموسة، كما مر معنا ذلك، وما محاولة إطراء السمنة، أو التغزل بالسمنة، في ميسمها الأنثوي، سمنة المرأة، في اشتهائها، وهي تتحرك، ومن الخلف، أو دون أن ترى كيف ينظَر إليها، كما لو أن الآخر يرصدها، ويحاول الانقضاض عليها، يبتسم داخلاً، لأنها في مستوى رغبته الداخلية، ويحول المطاردة المرئية إلى مطاردة باللغة، ومن خلال القول الشعري، ويأتي الوصف، كما لو أنها امتلاك أولي، واستمراء للحمها، وأن التعبير عنها، وهي ملتزمة المكان، يعني، سهولة النيل منها، أو الوصول إليها، و(افتراسها) رمزياً.

تُرى، حتى الآن، ماذا وراء (أكلك منين يا بطة؟) وهي أغنية مشهورة، أو (فلان مهضوم، أو فلانة مهضومة)، ماذا وراء عبارة من نوع (دمه خفيف)، أو حتى (لحمة هبرا)، أليس ذلك تأكيداً على أن المقصود، يحقق المراد، إنه منزوع العظم، أي يسهل التمكن منه، والتلذذ به بالمقابل...؟ ماذا وراء عبارة أحدهم، وهو يعبّر عن حالة انتقامية من سواه، بعد تفشّي عداوة بينهما: (سوف أشرب من دمه، سآكل لحمه وهو حي)....؟

هل أمثال هاتيك العبارات، بدورها، منزوعة التاريخ، أم أنها تخفي التكشيرة وراء الابتسامة؟ وخصوصاً، وهنا بالذات، عندما تكون الابتسامة مركَّبة، أي دالة على الفرح والسخط معاً!

تُرى لماذا الربط القوي بين الطعام والجنس، بين تناول أطعمة أكثر من أخرى، والممارسة الجنسية؟ أوليس من سر لهذا الجانب الإيروتيكي، باعتبار الأخير، تمكناً من نوع آخر، بالجسم المخالف، أو الصائر مخالفاً، بنيل اللذة منه، أو بجعله متاعاً لذتياً، أو مصدر إمتاع؟

لقد قيل الكثير في هذا الحقل المثير، والمتعدد الأبعاد، لأنه، لم ينقَّب فيه، كما يجب، وفي الحد الأدنى، عندما يكون الطعام منوطاً بالحسي: بالرؤية والذوق، أو الشم، والجنس، لا يمكنه أن ينفصل عما هو ذوقي، شمي (شم الجسد)، وعما هو رؤيوي، وللمتخيَّل دور بارز في ذلك[١٢].

والشيخ النفزاوي «ت ٧٢٥هـ ـ ١٣٢٤ م»، لا ينسى أن يؤكد علاقة من هذا النوع، لا بل يقدم وصفات، ذات منحى طبي: إيروتيكي، لمن يطلب المزيد من اللذائذ الجسدية[١٣].

والمساهمة الإيروتيكية، أو الشبقية التخديم، من لدن النفزاوي العالم بأصول الدين، والذي يعيش في كنف الوزير التونسي الأعظم، لا تتوقف عند الحدود الطبية، حيث إن الذي يصف أدوية، وعملياً، إنما يمارس التركيب، وعملية التركيب تجمع في مظانها بين المد بالنظر والتدقيق في المتحصَّل عملياً، من خلال نتيجة جديدة، بسبب التفاعل القائم، وبالمقابل، فهو يبقي اللغة المعمولة طوع أمر المعاش، استجابة للمطلوب، إذ لا يغدو كل ما هو ديني، وما هو ثقافي عام، وما معتقدي، أن يكون ساحاً مفتوحة، واقعاً، لجعل الرغبة، رغبة المتنفّذ الأكبر في البلاد محققة، وكما هو مجاز في هذا، أي الشيخ النفزاوي، وهو ما يحققه، اعتقاداً ضمنياً أنه يلتزم المكان المطلوب، كما هو مضمون كتابه، وبدءاً من العنوان، وعلاقته بالمتنفذ (الروض العاطر)، من خلال ما يأتي وصفاً وتحصيل مطلوب، و(نزهة الخاطر)، خاطر الأول في الخطاب، كما تقول مقدمة الكتاب، وكما هو شأن جملة كبيرة من الكتب التي تم تأليفها عربياً، برعايات مختلفة.

ما الذي يجمع ما بين الوزير الأعظم والشيخ؟: المؤخرة، وليس سواها، والثقافة تبرر هذا!؟

إن الذي جمع بينهما، هو النفوذ ذاته، وكل في موقعه، حيث الأول صاحب سلطان،

بينما الثاني، فقد كان قاضي الأنكحة في فترة ما، وقد مات سنة ١٣٢٤ م تقريباً، وكل منهما يتلمس حضور قوة من خلال ما يقوم به على الأرض، دون نسيان توضيح الفارق، وهو اعتبار الشيخ حاكماً متنفذاً بالوكالة، في ما يقول ويكتب، وأن الآخر، هو حاكم بالأصالة، ويتلقى الفتاوى التي تشرّع لسلطته، وفي الحالتين، ثمة سلطة تجمع في ذاتها ما بين الدنيوي والديني الأخروي...

تأتي البداية بمثابة بطاقة التعريف بالكتاب وجنسانيته، وهو يتحدث عن ضرورة وجود النساء، لأن الرجال يحتاجونهن، فهن لهن إذاً، وليست الصفات المكتوبة، لكل طرف، إلا بمثابة حاجة الرجل إلى المرأة لكي تكون معرَّفة به، وتتبعه (كما هو التصور الديني الكلاسي والضيق جداً)، وحاجة المرأة إلى الرجل، لأنها لا تستطيع الحياة دونه، كما لو أنها حقيقتها حضوراً وغياباً.

وفق علاقة مرئية كهذه، تكون المؤخرة الأنثوية، ثباتاً أرضياً، حولها، وإليها، ومنها يتحرك الرجل، ولا ينظَر هنا إلى طبيعة حركته، باعتباره الجسد الحركي وفي نصفه الأعلى.

والأوصاف التي تميّز النساء، هي الجديرة بالتثبيت، وكل ذلك، بتوجيه من الله الحكيم طبعاً، حيث إنه (زيَّنهن بالصرة العجيبة والأعكان والخصار والأرداف الثقال، وأمد الأفخاذ من تحت ذلك وجعل بينهما خلقة هائلة شبيهة برأس الأسد في العريض إذا كان ملحّماً، ويسمى الفرج. ص٢٣).

ثمة ما هو أكثر من التذكير والوصف، إنه نوع من تلاوة الحقل المميّز للجنسانية، للشرط الأنثوي الضروري توافراً، تلبية لذكورة قائمة، فالجسد الممتلئ، يعني تحويله خدمياً، وليس الحديث الوصفي الشبقي للفرج، إلا بتأكيد شبقية على مستوى اللغة، حيث إبرازه هكذا، يعني ضرورة توسيع حدوده، قاعدته اللحمية في الأطراف: الأرداف، ليكون التفاعل محققاً لشرط الرغبة، إذ لا يكون قارئ النص الوصفي الساخن هذا، وعلى الأرض ببعيد عن متتابعات التقرير الوصفي المفكّر فيه مسبقاً، عندما تُستحضَر الغابة، ورأس الأسد فيها، وهذه مشبه به، من باب الاستعارة، وهي إعارة فحولية على مجاز قيّض له، بحكم التدشين الذكوري للغة، في أن يتبع المقوعِد للغة هذه، فالغابة مسرح الجسد الذكوري، مرتعه، وتلك طريدته، رغم هالة الخطورة المارقة هنا!

والحديث اللحمي، يتحول إلى كائن لاحم على مستوى البناء اللغوي، والقول حول اللحم يتسع، لأن استثارة لحمية تفترضه (سبحان من كبير متعال خلق النساء وزيّنهن باللحوم والشحوم والشعور والنحور والقد والنهد والغنج، وجعلهن فتنة لجميع الرجال. ص ٢٤).

في السياق ذاته، وفي إثر مجموعة التيمات (الملصقات المتضمنة لما هو جسدي: ذكري ـ أنثوي)، يمكن التحرك السبري، على خطين متفاوتَي الطول والعلاقة الجانبية:

خط استهلاك اللحم للحم، كما في اعتماد كائن لاحم، على كائن آخر، يشكل موضوعه، بترتيب طبيعي، لا دخل لأي منهما في ما يحصل، سوى ما هو متردد من الخارج، وما يخص الإنسان، من جهة التهديدات ذات العراقة غير المؤرخة (التهديد بنهش لحم مثيله، أو الشرب من دمه، في حالات معينة)، وكل ما في الجسد يصلح لأن يكون موضوعاً، للآخر، بتوافر القوة الأكبر.

خط التداخل اللحمي، وهذا ما يمكن تلمسه في الصفة الجِماعية بين الذكر والأنثى، إذ كل منهما يعيشها، في الممارسة الجنسية، كما لو أن افتراساً رمزياً يتم (في الإيلاج)، بتوافر المحفّزات الإيروتيكية، من خلال امتلاء الفراغ اللحمي، بعضو منزوع الافتراسية (علاقة القضيب مع الفرج)، والكثير من الأوصاف المتناظرة، تتحرك في هذا المنحى المجازي، ولكن، ونظراً لفراغ الأنثوي، وامتداد الذكري، والتلذذ الطرفيني، يكون الاستهلاك المتبادل، إنما في صميم اللعبة الطبيعية، لا تعدو أن تكون مطاردة ومواجهة وملاحمة بينية، وما المؤخرة إلا المقبّل الأكثر استثارة للتذكير التاريخي بما كان، كما هو متصور، لتحل الصورة المشتهاة والمركّبة، ومن الخلف، محل التلاحم والافتراس، وللغة دورها أيضاً، في التخفيف من حدة العنف السالف هنا.

ويجري التسبيح في مقام التلويح بالذكورة المائزة، إنه تسبيح براغماتيكي، حيث الأفضال الإلهية تمرّر وفق حكم قيمة عملية (بيزنسية)، فكل موصوف مزنّر بثقله الذي يتطلب تحريكاً، كما لو أن الرجل نقاط تتحرك، والمرأة حروف بانتظار نقاطها، والوصف افتراض غلمنة متخيلة، بصدد الجسد هذا، والمؤخرة التي تحمله، مثلما يشكل الحديث عن اللحم والشحم، في منتهى المشهد النهمي الولائمي، وقابلية معدة الذكورة لاستقبال المهضوم (أليست المرأة من الاستمراء؟)، بلحمه وشحمه، حيث كل منهما يشفع للآخر، ويحيله

عصارة هاضمة، دون أي تحسب أو خوف، مما يمكنني تسميته بـ (الكوليسترول) الذكري، حيث الاشتهاء منزوع الحدود، في وصفته اللذتية!

وهذا ما يتكرر، بمعنى ما، في مكان آخر، من ناحية استعراض (المحمود من النساء)، ومن ذلك (ممتلئ صدرها ونهدها لحماً، مقعدة البطن وسرتها واسعة غارقة، عريضة العانة كبيرة الفرج، ممتلئ لحماً من العانة إلى الترمقين (الترم: العجز والمؤخر)، ضيقة الفرج، ليس فيه ندوة، رطب، سخون تكاد النار تخرج منه، ليس فيه رائحة، قديرة غليظة الأفخاذ والرجلين، عريضة الذراعين، غليظة الزندين، بعيدة المنكبين...ص ٤٧).

كبير ولافت، هو حضور اللحم هنا، سواء في ما تمت التسمية في المقبوس، أو تقديراً بداهياً، فعرض الذراعين، وغلظة الزندين وبُعد المنكبين، إحالة إلى السمنة، إلى الاكتناز، وهذا المضي قدماً، وفي دائرة، تكون المؤخرة محورها المنظور، تمرين على الدرس الذكوري، ودواعي التهيؤ للمواقعة، بالطريقة التي تجلو الفحولة (المفترِسة) للجسد المقدَّم تاريخياً بالطريقة هذه، حيث عكس الصفات هذه، يعرّف بـ (المكروه من النساء. ص٧٥)، وليكون النفزاوي حكيم جسد نعطيّ المواصفات من الداخل، أو خبير الجسد، في نوعيه، ليحسن التمييز بين كل منهما، في صالحه وطالحه، وهو نوع من المواقعة الذكورية داخل اللغة، إذ يستحيل أن يمارس النفزاوي، أو سواه، كتابة كهذه، دون تمحيص، دون مساءلة، فالوصف جار التجريب عليه لحظة وصفه!

وأخيراً، هنا فقط، لعل الصورة المنشورة على الغلاف الخارجي، للكتاب، في طبعته المذكورة، وهي عبارة عن لوحة فنية للفنانة دورا هولدزاندلر، تمس مضمون الكتاب، حيث إن دعبلة الجسم، كرويته المفلطحة، والوجه الأمثل إلى الغباء، أو الشرود، كما الدمية، ترجمان حي، ربما كقراءة أنثوية لحقيقتها المقيمة في ذات الذكر، وعطالة المفهوم الإنسي، لعلها أصدق تعبير قيمي، يعرّف بالكتاب، والوجه الأبرز فيه، جهة حضوره الكثيف بظله، ظل الذكر المعزَّر سبحانياً!

إن اشتهاء الآخر جسدياً، هو استمراؤه، هو الرغبة في الاحتكاك به، ولكن، تكون المبادرة من المشتهي، لأنه هو الذي يتحفز لذلك، فيكون المشتهى، في موضع الطريدة، لو أنه يشتهي أيضاً.

إن إظهار رغبة ما في الآخر، حين يكون المعبّر رجلاً، ومن موقع الذكورة، لا بد أن يتم استدعاء ماض طويل، غير مفكَّر فيه، وأظن ذلك، هو عمل الذاكرة الصامتة، تلك التي تتجاوز الفرد بإحساساته المباشرة، واللغة التي تشيد بقدرات الرجل، حيث تتبدى المرأة، ومن خلال المؤخرة بالذات، الموضوع المُجتبى، لا بل المدخل الأوسع، لاستشراف علاقة عميقة، ومتشعبة، بينه وبين المرأة، وكأنه في موقع المفترس الرمزي، إذ تكون المؤخرة الجهة الأكثر امتيازاً لتأكيد هذه الخاصية، لاعتبارها حجر الأساس، أي التحويل باللحم المغلَّف بالجلد، والمرغوب فيه شهوياً، ليكون حلقة وصل خفية، بما كان يتم ذات يوم، أي إن الشهوة خطاب اللحم للحم بطريقة ما.

هنا، يمكن إحالة القارئ إلى الكاتبة التشيلية المعروفة إيزابيل الليندي، في كتابها المختلف والأثير (أفروديت «حكايات ووصفات وأفروديتيات أخرى»)، باعتباره من أهم الكتب التي تخص العلاقة بين الطعام والفعل الجنسي، وربما كان أهم كتاب في حقله كذلك، حيث العنوان ذاته، يمثّل البوابة الكبرى، لكون (أفروديت) تعني ما هو جنسي، أنثوي، إلى جانب غيرها، وما لذلك من صلة بالأرض (كلمة أفروديت تعني بطناً، واسم عشتار من ذات الكلمة ush - tar، بمعنى رحم uterus. والجذر السامي O.D.SH «مقدس»، وهو على الأخص عبارة تعني الخصوبة وبصورة خاصة أكثر الرحم L,uterus..)(١٤)، وهي في مجملها، تشير إلى الطابع التعبدي، أو الطقوسي للمرأة باعتبارها رحماً، وأن المؤخرة، ليست سوى الوجه الأكثر ظهوراً، وإغراء للرجل، لكي يديم النظر فيها، وهو يعتمل مشاعر حارة، لها صلة ماسة باللذة.

وأفروديت، التي تمثّل إلهة الحب والجمال، أصلاً، عند اليونان، ترتقي إلى هذا النموذج الأرضي، وقد وجد (أي النموذج هذا) ضالته، في عالم أكثر قدرة على استثارة المخيلة، أي من الأرض إلى السماء، ولتكون السماء الرغبة المتواصلة للأرض، ولكن في المقام ذاته، ليتأكد في هذا المثال: الأرضي السماوي، البعد المركَّب في الأم الكبرى، في جمعها بين الذكورة والأنوثة.

ألليندي، عندما تقول (النهم طريق مستقيم نحو الشبق)، و (الأكل والجماع يتعلقان بالنظم الهضمية والجنسية أقل مما يتعلقان بالمخ)، و(كما أن رائحة الجسد مثيرة، كذلك هي رائحة الطعام الطازج حسن التحضير)، و(يدخل الطعام كما الإيروسية عبر

العين)... إلخ[١٥]، فإنها لا تغادر الحقل الواسع والمكثف، لحقيقة اعتبار المرأة امتداداً للمؤخرة، وإن هذا الامتداد اللامرئي لها، وكما تصوغه ثقافتنا المتداولة كثيراً، يقرّبنا منها أكثر.

فالإنسان فينا، ما زال يعتبر حاسة الشم مؤثرة عنده، وإن احتفظت العين بموقع ريادي في هذا المناخ الدائم التغير، ولكن يبقى الجسد، في تعامله مع سواه، منطلقاً من هذه الحواس التي ولدت معه، وإن بدا التغيير الاجتماعي والثقافي فيها واضحاً، إنما ما لا ينبغي تجاهله، هو متى تخلى الرجل عن اعتباره رجلاً، ومن موقع الذكورة، متى سعى إلى التعامل مع الجسد الأنثوي، على أنه أبعد من النطاق المضروب حول المؤخرة فقط؟ كيف يمكن تحليل آلية التعامل هذه، وخصوصاً أن كاتبة، ومثقفة، وروائية، هي إيزابيل الليندي، معنية، بجملة التحولات التي تتمرأى في داخل الثقافة، هذه التي تتجاوز حدود الأفراد النفسية، ولكنها لا تحرّرهم من أثريات الماضي، في النقاط التي أثرتها، ولعلها حين تشدد على العلاقة الحميمة بين كل من الطعام، ونوعيته، والشبق، أو الشم، أو الذوق والشهية الإيروسية، إن جاز التعبير، فإنما، ودون مباشرة منها، تميط اللثام عن الكثير، مما تم البحث فيه، أعني عندما اللغة تكون، وفي أكثر مساراتها عفة قيمة، ورحابة تعبير، والمرأة، من خلال الموصوف فيها، شهوياً، يُعلى من شأنها، تصبح اليدان، بمثابة القبضتين المخلبيتين للضاري داخلاً، والفم الذي تشبّع بذوقيات المدينة، أي الحضر، يستعيد تلك التكشيرة، ويمنح المجال واسعاً، للرغبة الإيروسية، في (امتصاص) اللذة المنبثة في اللحم، اللحم المكتنز، والمهتز، في موقعه، حيث تومئ المؤخرة بذلك.

أن نكون كائنات شمية، فنحن، في الحالة هذه، أقل مستوى تكيفياً، من جانب الدفاع عن النفس، وتحقيق الرغبة، عن الكثير من الحيوانات، وهذا، يطال النظر، ولكن الذوق، تاريخياً، ومع اكتشاف النار، ومعرفة تحولات الطعام، إثر الطبخ، ساهم مساهمة فعالة، في جعل الإنسي في المقدمة، وهو إذ يؤسس لهذه الفضيلة الذاتية تاريخياً، وبفعل مهاراته المختلفة في الزمان والمكان، فإنما يطوّر علاقته مع جسده، ويتعرف أكثر، على أكثر نقاط الجسد، جسده هو، وجسد أنثاه استثارة، باعتماد التجربة زمنياً، وعندما تقول الليندي بأن (الجسد البشري يتضوع، وخاصة في حالة الإثارة الجسدية...)[١٦]، فكأنها تسلّم الدور الريادي، من حيث لا تدري، للرجل، لجانب الذكورة، وكيف أنها تتقدم، موسّعة حدودها في الهيمنة، وتفعيل الأثر الذكوري في الجسد الأنوثي، أعني في كيفية إدارته، أعني، كيف أنه يبقي الجسد ذاك، باعتباره الممتلئ سمنة، وعطراً، وفاعلية جذب،

ليمارس فيه، حضوره، ويثبت إمضاءته ذات المدى التاريخي.

ولكن المتحرك في السطح الظاهري للشيء وحده، يمكنه الدفع بالكاتبة في سردياتها الأفروديتية، إلى أقصى رواق المشتهى الذكوري، كما لو أنها محكومة بسلطته هنا، إنها لا تقوم بعمل دعائي، ومن منطق كونها تشرّع للفعل الذكوري له، وثقافة الذكورة، بقدر ما تقوم باستعراض هذه الجوانب، من خلال أمثلة مختلفة عالمية الانتماء والمواقع، وكذلك دون نسيان أسماء كتّاب، لهم باع ملموس في توضيح ذلك (كتاب النفزاوي مذكور ضمناً)، والصور التي تمثل لوحات فنية، غالباً، تمارس دورها اللافت، في تأجيج الرغبة، رغبة الفضول بالمتابعة، وتلمس الجسد تخيلياً، وموقع المؤخرة، من خلال ميكانيزم السمنة، ومنحاها الذكوري المحسوب بجلاء.

في مكان من الكتاب، تتوقف عند مثالين، يشيان بالكثير مما هو أهل للتعرض له، والمثال الأول، يتعلق بتقويم مفهوم الجمال، في نيجيريا، حيث تجري (مسابقة للجمال الذكوري بين أبناء قبيلة ووداب. يتزين الفتيان ويرقصون أمام لجنة تحكيم نسائية (لاحظ من تمثّل لجنة التحكيم كنوع ــ التعليق من ا.م)، تختار أكثر جاذبية. يتزين المحاربون ويبتدعون الحيل كي يكشفوا عن آخر ضرس عندهم لأن بياض العيون والأسنان يعتبر من أكثر خصائص الجمال تقديراً)، والمثال الثاني، وبالمقابل، يأتي مباشرة (في هذا الجانب من العالم عندنا شيء موازٍ لهذا، لكنه يتعلق بفتيات في بكيني السباحة أمام لجنة تحكيم من الرجال، يثمنون الأثداء والأفخاذ بدل الأسنان والعيون. الفائزة تحصل على تاج من الحجارة الكريمة المزيفة، ولقب أجمل فتيات الكون)[١٧].

لكم هو الوضع مثير، منبّه إلى قضايا إشكالية عالقة، مثلما أنها تشكل مؤثرات لمكاشفة جوانب أخرى تخص صلب ما نتعرض له، حيث المظاهر قد تخدع باختلافاتها المكانية والزمانية ولكنها في الباطن تتلاقى كثيراً، مثلما تبقي الزمان والمكان، كما لو أنهما في وضع سابق كثيراً.

أما بصدد المثال الأول، فأنا لا يمكنني أن أمنح لجنة التحكيم النسائية، تلك المكانة تلك التي يمكنها أن تقول لي ما يلي: أرأيت، ها هي المرأة تقوّم، وتمثل المرجعية في إصدار الأحكام جنسانياً!

وجهة نظري، ومن خلال المقروء الضمني، هو أن لجنة التحكيم، تقوم بعملها، في نطاق أوسع، والأوسع يخص الرجال، جانب الذكوري الحرفي، وإن بدت المرأة في ظاهرها، صاحبة شأن، كما هو مسار الحكم في النهاية. إن حركات الرجال الداخلين في المسابقة المذكورة، وباعتبارهم محاربين، وهذا يضفي على المشهد الأرضي ــ الجسدي، طابعاً مفارقاتياً، من جهة العلاقة، كون الرجال أولئك، يمثلون القوة الغضبية للجماعة، مثلما تكون الذكورة ظاهرة فيهم، وهم يتحركون، بينما النساء، فهن جالسات، وهن ــ أيضاً ــ أولاً وأخيراً امتداد لبقية النساء اللواتي يتعرضن لفعل الإغواء الذي ينجلي بعناصره تدريجياً (كما الحال مع ذكور حيوانات كثيرة، وهي تقوم باستعراضيات حركية معينة، معتمدة حاسة نظر متميزة، ومن خلال رائحة جسمية أنثوية، تعتمدها)، فيكون بياض العين، إلى جانب الحركة اللافتة، إلى جانب الضرس المذكورة، علامتَي الإغراء، والتمهيد للمواقعة الجنسية، أو دالة السيطرة المشروعة على النساء إجمالاً.

ولكننا ما زلنا، عند عتبة الرؤية الأولية للمشهد الاستعراضي الذكوري، حيث إن بياض العيون، يستحضر قوة البصر، تركيز النظر، والبياض يتخلل السواد (أذكّر بأنهم زنوج، من لون الليل)، وربما لأن البياض نقيض السواد، يمارس تفعيلاً أكثر للرغبة داخلاً، ولتأكيد السيطرة، أما مفهوم الضرس، فأظن أن بيت القصيد الأوضح يكمن هنا، حيث اللعبة (الحيوانية)، في بعدها التليد، ووفق ثنائية تشاركية، تكون العين والسن الجاهزة، مصدر وجود واستمرار وجود الحيوان في العيش، وفي النَّيل من الحيوان الآخر، ضمن علاقة تحكم الطرفين، وثبات النساء في المكان، ومتابعة الفرجة، معايشة لما كان سابقاً، ومنذ القدم، مع السلف الحيواني ــ البشري القديم، حيث الحركة الأفعوانية، البهلوانية، وباعتماد الحيلة، تكون خصلة نابتة، أو ثابتة في ذات الشخص، وإذ يستحضر الحيوان المطارِد لطريدته، وهو يربض لها أولاً، أو يتحين الفرصة المناسبة للتمكن منها، وهو هنا، يقوم بأداء دور، مع فارق في التجوير، ليحوز إعجاب الأنثى، هذه التي تمثل الطريدة المكانية، وباتفاق ضمني، معهود، ومتوارث كذلك، وكون المشهى يغدو مركّزاً في الجانب الأكثر التصاقاً بالمكان، بما هو دائري فيه، أعني: المؤخرة.

في المثال الثاني، يكون الدور مختلفاً، لاختلاف الثقافة، ولكن المضمون يصرح بالتشابه:

فأن يكون الرجل حكَماً، عود على بدء تماماً، من جهة التأكد من وعي المطابقة بين

المدوَّن على الورق، أو في الذاكرة ذكورياً، وما هو مرئي على الأرض، حيث يبرز العصران الأكثر شفاعة للجسد الأنثوي، ليؤهلاها لما هو مراد منها ذكورياً في الحالة هذه، ولا يغرن أحد، من جهة تغير المواقع، أي عندما تكون الحركة للرجال في المثال الأول، وهنا تكون الحركة الاستعراضية للنساء، لأن المهم هو المبتغى، والعنصران هما: تميز الأفخاذ والأثداء، وهما الأكثر التفاتة في الجسد الأنثوي، أعني الأكثر قابلية للتعرض للعب بها، للتمتع بها، للتلذذ بها، لتمزيقها.

الطرفان يسِمان الجسد الأنثوي، إنهما علامتا توازن، ويتبادلان المواقع بطريقة ما، إذ يكون بروز الثدي، ومن جهة الأمام، كما هو بروز الردف، جانب المؤخرة، وليس اندفاع الرجل صوب المرأة، إلا كاندفاع المطارد لفريسته، حيث التحكم بالمؤخرة، والقبض بملء اليد على الثديين، إحالة للجسد في كليته أماماً وخلفاً إلى ما هو تملكي، وهما إذ يلخصان الجسد الأنثوي (أي الثديان والمؤخرة)، فلأنهما يؤكدان فيه، ما هو مشروط، ما هو محقق في العرف الذكوري.

كما لو أننا إزاء مؤخرة ومقدمة متداخلتين، كما لو أن الصدر الأنثوي يتقدم بمؤخرة أمامية، وأنه محكوم بآلية إغراء، هي مصدر ضعف، وتعرية للمرأة كذلك، لأن ذلك من شأنه تعريضها للخطر، وكما لو أن المؤخرة، تظهِر مشهداً ثديوياً، هو للترغيب، فيكون الجسد هذا، محكوماً من الخارج، قبل الداخل، ومحفّزاً الرجل: المطارد، ليكون مصدر تكشيرات متواصلة.

وهنا، يمكن القول أيضاً، إن الجسد الأكثر اكتنازاً، هو الأقل قدرة على التحرك، على التملص من هجوم مباغت، أو حتى لحظة التعريف بالجسد الأنثوي، في المقامين السالفين، إنهما المقامان اللذان يبرزان ما هو لحمي، كما لو أن الجسد الأنثوي هذا، في محصّلته: حقيقة لحمية، أما الحقيقة العظمية، فتتمثل في الرجل، بعلامته السنية، كما تقول التكشيرة...

ولأن الحديث هو عن اللحم، عن الجسد المكتنز، أورد مثالاً آخر، لصاحبة (أفروديت)، وهي لا تخلو من قلق المعنى، من ناحية المترتِّب عليه، وأعني بذلك، حين تشير إلى (أكلة) سهلة الهضم، كما هو اللحم المربرب، سمّه لحم الردف، الفخذ السمين، سمه

الثدي الممتلئ، وهذه الأكلة ذات الشأن، هي (الهلامية: جيليه)، عندما لا تثبت في المكان، كلما كان الحجم أكبر، كما لو أن مؤخرة تهتز مع كل خطوة، ربما لأن رجلاً عالي الذكورة، وراء فكرة صنعها!

الكاتبة تشدد عليها، على البعد الإغوائي فيها (ماذا تتذكر بذلك، وإلا مَ تلمّح؟)، وخصوصاً حين تقول بعد الكثير النسبي من السرد عنها:

وبما أننا في الحديث عن الهلامية لا أستطيع مقاومة إغواء ذكر هذه الأبيات:

يا سحر البدينة،

وساق الفيلة المكتنزة

التي تطفح بالشحم،

أيتها الجلالة القدسية

للفخذ المغطى بالهلامية!

فلتحيَ عابدات الكسل،

اللواتي يتركن

الإنهاك الكريه للبغال

ويأكلن كل الذي يضخم المؤخرة.

(من نشيد إلى التهاب الخلايا للشاعر إنريك سرنا)[١٨].

لا أظن أن مثالاً كهذا، لا يحتاج إلى مكاشفة لما وراء مضمونه كثيراً، طالما أنه يمارس ترفيهاً حصيفاً عما هو ذكوري في الرجل، وتحفيزاً للمرأة في أن تهتم بمؤخرتها، أن تسمنها، في حدود المستطاع، لتكون الجديرة باستثارة كل من بياض عين الرجل وضرسه، وهما الفاعلان الأكثر فيه، ليكون التالي هو المحرّك الرئيس، في إبراز إيروتيكيته.

ويبقى السؤال الآخر: تُرى هل تكون إيزابيل الليندي، خارج غواية التصنيف هذا؟

للقارئ تصنيفه هو الآخر، مثلما له بياض عينه وضرسه، حين يكون ذكراً، وكذلك يكون للثدي والفخذ، مقامهما الرمزي، جهة القارئة، وبالنسبة لي، فإن شيطان القول، يشد على مخيلتي، ويشدد على بقاء إيزابيل قريبة من (الهلامية)، واستتباعاتها، بصورة ما أو بأخرى.

ولكن ذلك لا يبعدنا عن المناخ العكاظي البارز الذكورة، كما هي المؤخرة: المنصة المعَدَّة، كما يظهر، لإطلاق الرغبات الأكثر سخونة، تلك التي تتفاعل مع الرؤية الحسية، وتنبُّه العالم المكبوت داخلاً، فاللحم بدوره، ساعة ميقاتية، حيث يدق، مبرمجاً، كلما تلاقت حروف، أو كلمات محددة، في إهاب جملة معينة ومشهد، قادرة على مسرحة الحدث، على جعل المؤخرة مدار القول الفعلي، خطاب الجسد الرئيس، حيث إيزابيل الأنثى تتبدى بكامل أناقتها الأدبية، كما لو أنها تتعرض لتجميل من نوع مغاير، يعيد إلى الوجهة طلة المؤخرة المرتقبة، أي المشتهاة.

فثمة سلف صالح، كما تُظهِر الأبوة الصالحة اعتباراً مشرعناً، وراء هذا التأكيد اللحمي اللذتي، والذي يمارس تفضيلاً للبدته الفارعة، إن جاز الوصف، على رؤية الوجه تماماً، طالما العلاقة تتأسس تناظرياً، وإنما الواجهة الأمامية للرجل، وخلفية المرأة، حيث الرؤية تتركز على المعلَم المستثير في الخلف، وهي كافية، لأن تهمش الرؤية الأخرى تلك التي تتمعن في الوجه.

إنه حسن المؤخرة اللحمية، المشهود لها بالندرة، كما كان نافع مولى ابن عمر (مولاه وليس غيره!)، يقول (العجيزة أحسن الوجهين!)، وعند الاستفسار، كان رده التوضيحي (الوجوه الحسان كثيرة والأعجاز قليلة)، وربما لهذا الغرض أيضاً، كان ابن عباس يقول (النساء لُعَب الرجل)[١٩]، وأظن أن لا لعب، دون توسع مساحة الجسد، أي محيط المؤخرة.

أوليس قول كهذا، أي من النوع الذي يرى ندرة في الأعجاز المطلوبة، هو الذي استثار تلك الدافعية لتكوين أدبيات عالم تخيلي، سواء في ما يخص الحور العين، أو بموازاتهن، كما في الوصف الذي اشترط توافره في المرأة التي يرضى بها زوجة له، ولمن يعنيه أمره، وهو طويل نسبياً، ومن ذلك، أن تكون (سوداء المقلتين، مخدلجة الساقين، لفّاء

الفخذين..)، ومن ثم (ريحها أرج، وجهها بهج، ليّنة الأطراف، ثقيلة الأرداف، لونها كالرق، وثديها كالحق، أعلاها عسيب، وأسفلها كثيب، لها بطن مخطف، وخصر مرهف... إلخ)[٢٠].

وقد كان من حق الآخر، أن يقول له، إن امرأة موصوفة هكذا، يكون مقامها في الجنة، ولكن الجنة بدورها، لم تخرج عن تلك الحالة المزجية بين ما هو معاش، وما هو مفتقَد، ومطلوب، في امتداده، كما في الحديث عن العين الحوراء والجسد المعرَّض للوصف، الجسد المكتنز والمثير للرغبة، اعتماداً على ثقافة تشكلت تاريخياً، من جهة، وتعميقاً للمفاصل الكبرى فيها جنسانياً، من جهة أخرى، والجاحظ المتوفى سنة (٢٥٥ هـ)، لم يكن خارج نطاق الثقافة هذه، نطاق اللحم الأكثر قابلية للتمعن فيه، وتقدير اللذة التي يمكن تحصيلها في اللحظة المنتظرة، كما يبدو، وبين الجاحظ والنفزاوي خمسمئة عام، ولكن سكرة اللحم الموسومة، ما زالت في واجهات الرغبات الذكورية.

وما حاول المتعدد (الكارات) في الكتابة: السيوطي، والذي توفي في مصر، سنة ١٥٠٥، التعرض له، يبرز عن هذه الخطية في المسار الجنساني، في الدوران حول ذات اللحم في مصدره الجاري وصفه، بذات الطريق التقليدية، وهي الأكثر قدرة على ضمان سير الذكورة هنا.

وبوسعي القول أن ليس من كاتب عربي، أو إسلامي، أو سواه، بحسب متابعتي للموضوع، نوَّع في كتاباته، واستطاع أن يكتب بالمقابل في الجنس، أكثر منه، إذ إن مؤلفاته أكثر من أن تحصى، بسبب الخلاف حولها، ناحيةَ الدقة (أكثر من خمسمئة مؤلَّف، في الحد الأدنى)، إنما المهم في هذا السياق، هو هذا التجلي النشاطي، والجامع بين أكثر الموضوعات تميزاً في الدين، كما في الأمور الفقهية والنحوية، وما يصنف خارجها، جهةَ الجدية والحصافة الدينيتين، أي في الشأن الجنسي شبه المحض، والذي يمكنني إبرازه، ليس من باب التقريب بين موضوعاته المتنوعة هذه، وإنما للنظر فيها في عمومها، وفي دنيا الكتابة، فأرى أن كل ما كتبه، ينتمي إلى عالم الثقافة الموسومة بالدين، إذ لا يمكن أيّ فرع أن يخرج عن حوزة الدين، لحظةَ تقويمه حقيقةً، لهذا كان السيوطي، وكرجل يتحسس المسؤوليات الجسام، الواجب على متنبه لأمور دينه، والخطر الذي يتهدد مجتمعه، كما لو أنه متمثل المثقف دوراً، وكأنه الوحيد الأوحد الذي يجب

عليه التصرف، والقيام بما يجعل مجتمعه، وفي النقطة الأشد حساسية ومداهمة خطر، في حرز حريز: آمناً مطمئناً.

أقول إن السيوطي تفهَّم حقيقة الجنس، دورٌ قيادي للجسد، وكمعطى اعتباري للجنس في الحياة، وكيف ينظَر في أمره، وكحقيقة مرئية داخلاً وخارجاً، وما يشار إلى مكانة المؤخرة، في مضمار الثقافة الذكورية، والانطلاقة منها، أو قريباً منها، نظراً للقيمة الضمنية المعطاة لها، كما هو الدين الإسلامي، ومدى رهانه على حيوية الجنسي، كما يقول تاريخه العملي (سواء عبر الاقتران بالعديد من الزوجات، وتنويع الاتصال، بوجود ما حصر له من الإماء والجواري والغلمان والمحظيات... إلخ)، وكما يشدد في النقطة هذه، التاريخ الموعود به تحقيقاً (اللقاء في الآخرة، جنتياً مع الحور العين اللواتي لا يُحصَين)، وأدرك في زمنه، ما لم يدركه سواه: سلفاً وخلفاً، أن تجييش الوعي الجنساني، بنيّة الإقبال على ما هو جنسي، لجعل الأمة الإسلامية، في ذكورية الثقافة لها، أكثر قدرة على التكاثر والانتشار في الأرض، بعيداً عن التحلل أو الفساد، أو التعرض لما يجعل نهايتها وشيكة الوقوع، كما كان عهده، قبل أكثر من ألف سنة، ودون أن أعتبر كل ما كتبه جديداً، حيث كان الاختصار والتلخيص والتقرب مما كان، هو السمة الغالبة في ثقافة عصره، أما بصدد كتبه ذات السمة الجنسية الخالصة، كما في (نواضر الأيك في النيك، والإفصاح في أسماء النكاح، وضوء المصباح في لغات النكاح، ومباسم الملاح ومناسم النكاح، والزنجبيل القاطع في وطء ذات البراقع، والمستطرفة في دخول الحشفة، واليواقيت الثمينة في صفات السمينة... إلخ)، وكما هي العناوين الجلية بدلالاتها، والتصور المسبَق الذي يمكن القارئ أن يعيشه بصدد المحتوى، لكون الوجه السجعي، بارزاً في ثقافة العصر وتقليديته الغالبة، وكأن أقصى ما كان يُتمنى هو كيفية التذكير بما كان، وتحسين الأمور، في منحى توازني أكثر.

وكتابه (رشف الزلال من السحر الحلال)[٢١]، كما تعرَّضت له مطوَّلاً في كتابي (الشبق المحرم)، يمكن التوقف عنده في سياق آخر، يعمّق النظرة إلى ذات الموضوع، بكيفية اعتبارية، توسّع حدود الخطاب القولي، ومفاهيم الثقافة، والمسموح بتداولها سلطانياً، كما هي العناوين الفرعية للكتاب (عشرون فصلاً)، وكل فصل يكمل الآخر، ويكتمل به، ولكنه لا يفوّت فرصة الغرف من الثقافة الدينية، وفي أكثر مرجعياتها مركزية (القرآن)، لتحبيذ الجنس، أي تقريب الجسد الأنثوي من الجسد الذكري، لأنه وجهه الآخر، إنما

المأخوذ: لوناً وطعماً وقيمة، كما هو المراد ذكوريةً.

الجسد السمين، الممتلئ، المكتنز، جسد مرئي من ناحية المؤخرة، الجسد الذي يُرى وفق منظور الذكر الذي يضع مؤخرته جانباً، وهو يتلمظ لمحيط مؤخرة أنثاه طويلاً... محاور مؤثرة عنده.

فالتعريف بالكتاب، هو خير وسيلة لمعاينة مكوناته، منذ الصفحة الأولى، داخلاً (هذا رشف الزلال من السحر الحلال في عشرين عالماً تزوج كل منهم امرأة، ووصف كلٌّ ليلته مع امرأته على حسب فنه وعلمه)، ولكن التعابير الجنسية الصارخة، الساخنة بإحالاتها الجسدية، تجعلها قريبة من بعضها بعضاً، عندما عضو الأنوثة يأتي في مقدمة كل مقال سجعي، مقاماتي العلامة، والمكانة التي تجلوه، ترفع من شأنه، كما لو أن نوعاً من التعبد الفرجيّ السمة، كامن في الكتاب، ولكنه خلافه، لأن ثمة مبرّرات، يُعظّم مقداره، بكل ما حملته يمينه من ثقافة فقهية.

(فإذا حِر باطنه ورد ظاهره وَرَش، له كعثب أضخم، وحرف مفخم...ص ٢٠)، و(ثم كشفت عن كعثبها، فإذا ربوة، كجبهة لبوة، أو قاعدة مُد عجوة..ص٤٢)، و(وردف وسيط، كأنه الجبل المحيط، زاهر العين منزَّه عن الشين، له تموج وتارج..ص ٦٨)، و(بدا حِر ريَّان وإليتان، مرج البحرين فيهما يلتقيان، وبطن ذات سرة وأعكان، وردف كأنه جبل الريان..ص٩٢)، و(فإذا قَبل أعلاه كقبة من الباب، سمين ثمين، حسن التضمين، على ما استودعته أمين، فيه مستودع النيران كمين، وردف روي ووري...ص ١٠٤)... إلخ، وليس من مقالة، أو صفحة، بمستثناة من هذه التلويحة بالسمنة المميّزة للجسد الأنثوي، ومفاتن المؤخرة، ربما كان كل ما ورد فيه، ودون استثناء أيضاً، في منظور متشدد ديني اليوم، معتبَراً موضوعاً باسم فقيه، عالم، في الدين الإسلامي، هو السيوطي، لتشويه سمعته، والإساءة إلى ذات الدين، والأمر خلاف كل هذا، لأن السيوطي، ينطلق من المعنى العام، وبمرونة الناظر، والمجال المفتوح أمامه، دافعاً بما هو ديني إلى الأكثر رحابة قيمة ومعنى، حيث السلطة، بكل معطياتها الردعية والتحفيزية بالمقابل، تسهّل له في أن يكون مضرب المثل في ما أشيرَ إليه، ودون أن تهتز شعرة في مفرقه، بسبب ما أفصح عنه، طالما الهدف هو دوام الدين، وصلاح أمره، وما عرّف به، هو الذي يرفع من شأنه كذلك، حيث إن الدين يتفعل مع هو مستجد، ويبرز بالطريقة التي يُراد له البروز، من

قبل رموز الثقافة، وجنسانية الثقافة هذه، والثقافة الشعبية، أشبه بشاحن كهربائي، يمد بالطاقة، لأن ثمة الكثير مما يُتكتَّم عليه، بكونه (بلدياً، شعبياً، عامياً)، فتكون الثقافة المعتبرة: العالمة، هي العلامة الفارقة للهوية الثقافية لهذا الشعب أولاً، وهذا ليس صحيحاً، على أرض الواقع إطلاقاً، ومن ذلك جانب الحديث عن المؤخرة، وكيف أنها تتجذر في البنية الرئيسة للجسد، هذا الذي يتحرك طيفياً ودلالياً في كيان الثقافة العالمة هذه، لتظل الثقافة التي يُحتفى بها أحياناً، وفي مناسبات، كرنفالية، كما لو أنها لا تعرف التحولات إثر المستجدات، وكأن الثقافة الشعبية مومياً ئية الطابع، أي بصيغة أخرى، لكأن الثقافة في صلتها بالجسد، كصلة المؤخرة الفاعلة في تكوينه، والذي، في نظر (العالمة)، يوجّه وظيفتها، في الأكثر ابتذالاً (التخلص من الفضلات)، وما تبقّى لا يجب أن يشار إليه، في حدودها.

كلنا شعبيون (من عامة الشعب)، والتمييز إجراء مكري، من جانب المعتدة بنفسها (أي هذه الثقافة العالمة)، وهي تمارس اختلافاً عن الآخرى: الأخيرة، المؤخرة.

في هذا السياق، يتعرض الباحث المغاربي مالك شبل، لجانب مؤثر في الموضوع، أي مواقعية (المؤخرة) في الثقافة عموماً، وحيث تكون الثقافة الشعبية عي الواجهة، عندما يشير إلى نقطتين مهمتين، ليستا مغاربيتين طبعاً، من ناحية النشوء والتداول:

الأولى، تتعلق بمفهوم الاكتناز (عندما تقول امرأة لصديقة وابتغاء الإغراب عن إعجابها بها: «ها أنت مكتنزة!» أو «أمدك الله بالمزيد!»، فإنها تقصد امتداحها لا شتمها)[٢٢]، إذ إن الظاهرة هذه ليست مغاربية حصراً، وإنما في مختلف الأمكنة، فالجدير التذكير به، ومن باب التأكيد، هو أن عبارة يتم تداولها كثيراً، وتصنَّف بالشعبية، رغم أنها تعني الجميع، مع فارق الحصافة الممصَّلة، وهي (تسلَم ها الطيز)، أي (تسلم هذه المؤخرة!)، وهذه يُعنى بها: المؤخرة، سواء للأنثى، والغالب تكون بماركة أنثوية، لأكثر من سبب مدعوم ذكورياً، أو للذكر، وهنا لا تقال إلا من باب التشبيه، وكأن في هذا ممارسة إزاحة لما هو ذكري إلى ما هو أنثوي، أي جعل الذكر في خانة أنثوية، للتقليل من شأنه جنسانياً، ومن ناحية ثانية، فإن ذات العبارة، تتضمن مفهوم السمنة، من خلال البروز فيها، والبروز حصيلة اكتنازية، وبالمقابل فإن عبارة (الطيز الناشفة)، شتيمة، تشير إلى ضمور المؤخرة، أي خلوها من علامات السمنة، وهذا يعيدنا مجدداً، وبقوة، إلى لعبة

الاستعارة في الموضوع، أي الطابع الولائمي، أو المأدبي لما هو موصوف، جانب الطريدة التي تستحق تعباً يُبذَل من أجلها، لحظة رؤيتها سمينة، وأكثر من هذا وذاك، فإن المقولة هذه، تمد بنظرنا بعيداً، إلى ما هو أكثر شعائرية، عند التذكير بمفهوم (الليّة: إلية الغنم)، إن سمنتها، تتحدد مباشرة من خلال الإلية، ولا يمكن اللية أن تكون عريضة، رحبة، بارزة، ويكون الجسم ضامراً، نحيلاً، وعلى هذا القياس، تستوعب العبارة سلسلة عبارات كاملة، من ذات المنظورة الثقافية ذات الصلة بالمؤخرة، سلباً أو إيجاباً، وهنا تقابَل الإلية، مجازاً، بالمؤخرة، أو بالعكس، رغم أن الإلية غير المؤخرة بالمعنى الضيق للموضوع، للغنم (النعجة وغيرها)، ولكنها تمتد إيحائياً، مثلما أن المؤخرة بحد ذاتها، ليست الدبر أو ما يتقدمها، ولكنها مكاشفة، أو كلمة سر، تخص ما وراءها.

النقطة الثانية، تشير إلى الموقع الاعتباري للمؤخرة بالذات، كيف أنها ذات قيمة يُتغنّى بها، عندما يمضي المغاربي، في توضيحه لهذا الجانب، بنيّة مكاشفة المدرَك واللامسمى، كما يجب (ليس هذا وقفاً على المغاربيين، إذ لم تتوقف اللغة الشعبية، وبالأخص المبتذلة منها، عن التغني، وبطرق مختلفة، بهذا الجزء من الجسد البشري)، وهنا يحاول التأكيد على صحة مقولته هذه (لنتذكر فقط طقوس العبادة الموجهة إلى الآلهات الكاليبيجية (ذوات المؤخرات الجميلة) في العصر الإغريقي ــ الروماني القديم، وأمثلة أخرى كثيرة)[٢٣]، والعملية لا تعدو أن تكون تشبيهاً نَسَبياً، من ناحية الربط بالأرض، بالطبيعة، كما هي طبيعة الأوصاف التي تبقي الجسد في عمومه، والمؤخرة في خصوصها، قرينة الطبيعة: الأرض، وكل ما هو قابل للنمو، أو لضرورة إطرائية، للسبب الآنف الذكر، فالأكثر طراوة، والأكثر مرونة وليونة، وحركة تموجية، هو الأكثر تكيفاً مع المرغوب فيه، كما هي الأرض الخصبة، السهلة حراثة، والمطواعة للزرع والإنبات، وهذه الصورة، مجدداً أيضاً، تعيد بالذكورة، إلى البعد المؤسطر والمسطَّر فيها، وهي أنها لا تتوقف عند الحراثة تماماً، وفي الأرض الموصوفة، وما في التقابل هنا، من حضور متتابع للزمن الأساطيري، والآلهة التي حملت أسماء قوى طبيعية، تلك لما تزل ماضية في نفوس الذكوريين منا طبعاً.

إن المشهد الحركي في المؤخرة، هو الذي يحوّل العلاقة بين الجنسين، إلى ما هو جنساني، كما تقول الثقافة، وإن لم تسم بالحرف، من جهة التقاء مسارات الحركة: صعوداً وهبوطاً في ذات المؤخرة (في محيطها)، ومن ناحية رؤية الوضع الجسمي: صحة

أو مرضاً، كما هي نهاية العمود الفقري، وتجلي الردفين المتلاصقين، وإغراء التالي عند الرجل، لتكون إدارة الجسد الأنثوي، وباعتباره موهوباً ربانياً للذكر (وهذا هو جوهر حكاية التكوين الديني، باعتبار الأنثى من الذكر، ووجّهت لأجله، وبدءاً من سفر «التكوين»، وليتعمق ذلك فيما بعد)، ولتكون مميَّزة بالطريقة التي تبقي الرجل: الذكر في مقام المتحكم، كما لو أن بقاءها مديرة ظهرها، وتجميد الصورة هكذا، واعتبار المشهد هذا، في مرتبة الصورة النمطية الأكثر ديمومة وتجلي قيمة ذكورية تاريخياً، فلا يعدو الأمام لها، قيمياً، أن يكون متماهياً مع الخلف، وفي المهاد اللحمي للمؤخرة طبعاً، ليظل الرجل: الذكر، المبادر، والقادر على تحديد طبيعة التعامل، ونوعي الحركة، أي كيفية (الالتهام) الرمزي للجسد الأنثوي، وفي الوقت الذي يريد، عندما تتوقف الحركة، لحظة احتوائها، إعلاناً ضمنياً عن امتلاكها...

أين هي المؤخرة المذكَّرة؟

يمكن المساءلة حول هذا الغياب اللافت للمؤخرة، أي ذات الصلة بالرجل، في الأدبيات العربية الاسلامية، أي ما يشير إلى البعد الإيروسي المختلف، إذ من الصعب العثور على أمثلة، تري أن مسألة الموقف من المؤخرة، في طابعها الجنساني، هي مصيرية، وأن وجود افتراقات، أو حالات شواذ، لا يفصح عن أن الثقافة التي يمكن التعرف على مكوناتها، هي ثقافة اختلاف.

بداية، في الشعر الجاهلي، قد يستحيل، إيجاد هذا الجانب، لأن الشاعر القادم من الصحْراء، الشاعر العكاظي، والذي ينشحن بالفحولة، ويتبدى ذكورة، يحمل في داخله صورة الطارد لطريدته، وهذه تكون أنثوية، أو في هيئتها، وتكون الآذان الصاغية، بدورها ذكورية.

يعني ذلك، كما لو أن من الجريمة بمكان، تبدّي الشاعر، وهو يتغزل بردفي ذكر، أعني أن يظهر الذكر، مكشّراً عن الضرس النابتة، والذي يهيئه للنيل من طريدته: الذكر، ومجمل الشعراء ذكور، وإن وجدت شاعرات، فهن داخلات في نطاق الثقافة الذكورية، بوجهيها المتعارضين: جنسانياً، ولتعميق الخلاف، لصالح المسيطِر في الثقافة هذه.

لاحقاً، يمكن متابعة هذا المسرد الثقافي، النثري، الشعري عربياً، وداخل المدينة، حيث يبقى الإفصاح عن الجسد الهزيل، موقفاً سلبياً، ومن باب الذم، كقول الشاعر:

ليس لها حسنٌ ولا بهجة — من المهازيل الطوال السماج
سوداء في عارضها صهبة — كأن ثدييها ضروع النعاج[٢٤]

هذا التشبيه، لا يأتي من قبيل الرفض للآخر، في النطاق الموصوف فقط، وإنما يبعد أي تفكير في ما يكون عليه الذكر، وما يجب أن يظهر فيه، طالما أن على الذكورة، بعيداً عن كل تعريض بها، وخصوصاً أن الهزال، يمثل ضرباً من ضروب النيل من الأنثى، لأنها يجب أن تكون سمينة، ممتلئة الردفين (ري الروادف)، أي متميزة بمؤخرة كبيرة، وأن صفة الهزال، تبعدها عن كل ما يمكن الأخذ بها، على الصعيد الجسدي، حيث الجنسانية تجد مستقراً، وموئلاً لها، عبر عروق اللحم، انبساطه، انتشاره في الجانب الذي يجلو للعيان، كما لو أن الهزال علامة نحس، وتوقيع جدب، أو قحط، يستشرف الطبيعة بالذات، وما في هذا التوصيف من تحميل المرأة من عبء ثقيل ووبيل، ويكون الطول ذاته، امتداداً للموقف السلبي من المرأة، في ألا تكون طويلة، بالطريقة التي تكون فيها منافساً ما للرجل، حيث السماجة تترتب على طولها هنا، كما لو أن الطول امتياز ذكوري، ولأن المرأة الطويلة، عندما توجد، تكلف الرجل كثيراً، من ناحية الإجهاد، وفي هذه مخالفة أخرى، لشرط الجمال المنشود والواجب تأصيله في الجسد الأنثوي.

إن الجسد الذي يجب أن يكون في موقع الطريدة الذكورية، هو ضرورة تجلي الجسد الأنثوي هذا، قابلاً لقنصه، وهو في موقع الممكن الذكوري، كقول أبي نواس:

من فاتر العينين يتعب خصرَه ردفٌ ثقيل[٢٥]

النظر الفاتر، والردف الثقيل، هما علامتان فارهتان، تنبضان بالرغبة الذكورية الطافحة، وخصوصاً لحظة التمعين في كل من النظر الفاتر، والردف الثقيل، وإمكانية تبادل المواقع، ليكون الردف الثقيل ذاته، فاتر الحركة، ويكون النظر أقرب إلى مناظره، وما في المشهد الاثنيني هنا، من إبراز للجمال الحسي: الجسدي، الممكّن للذكر من أن يستحوذ متعياً، كما هو لذتياً على بغيته، وعندما نمد بوعينا الحسي إلى ما هو أبعد من ذلك قليلاً، تكون حرارة المؤخرة السمينة، هي ذاتها المتوسطة (كما هو الماء الفاتر: مرج البرودة

والسخونة، يلتقيان هنا)، وهي كمفهوم لمسي، تذوقي، استمرائي، تقابل فتور النظر، غواية للآخر، في أن يتقدم من جسده المنمط أنوثة، ويكون التمتع به، على مستوى العلاقة، موازياً رمزياً، لما هو متصرَّف به استطعامياً....

ولأننا بصدد أبي نواس «٧٦٢ ــ ٨١٤ م»، والأشهر من أن يعرَّف، يمكننا النظر في ما آتاه، من ناحية الذكورة المحوَّلة، فأبو نواس ثنائي التحويل في مطلبه التغزلي والجنساني، إذ يجمع بين الجسدين: الذكر والأنثى، وخصوصاً المرد من الذكور، حيث تكون مؤخرة الأمرد، بصورة لافتة، مصدر متعة له، إلى جانب تمتعه بمؤخرة الأنثى، وهو يتخيل ما هو أمامها.

أبو نواس هو شاهد مديني، وإن كان يتحرك على تخوم الصحراء، أو البادية، وكما تقول كلماته، وهو إذ يدمج بين الردفين، كما في المزج بين الخمر والماء، فإنما يعيش تجربته الحياتية أكثر من سواه، رغم كل ما يمكن أن يتعرض له من اتهامات، تطاله في عمق ذكورته، لكنه في ما استشعره، وهو نديم الخلفاء (الخليفة هارون الرشيد قبل سواه)، وشاعر الأخير الأثير، كان يعزز حضوره، بمعرفته التي لا ترتهن لما هو سائد، بقدر ما ينفتح بكليته على المجتمع، معززاً حضوره الجسدي، وهو يكاشف المتعة، أو اللذة الجسدية، دون التنبُّه لأي قول يجرحه، أو يقلل من مقداره.

أبو نواس شاعر، شاهد على تحولات المؤخرة، على القاسم المشترك بين هو جنساني هنا وهناك، داخل المدينة، حيث يمكن التنويع في مصادر اللذة، لأن المجتمع يهيّئ لذلك:

هذا غلام حسن وجهه ليس له من خلفه آخره

رب فتى دنياه ليست له ... من خلفه آخرة وافره[٢٦].

وفي مكان آخر:

ومعتدل الروادف ذي انخناث بمحجر عينه يُدَعُ السقام[٢٧].

وفي مكان ثالث، من خلال اللعبة المجازية، أو لعبة الكناية:

لا أركب البحر حذار الردى ... للبحر أهوال وأمواج

والـبـر لا زلـت لـه سـالـكـاً لـي فيه، ولا في الـبـحـر، مـنـهـاج
لـسـت بـولاج عـلـى جـارتـي لـكـن عـلـى ابـن الجار ولَّاج...[٢٨]

إن القيمة التاريخية لكل قول أدبي، شعري أو نثري، تؤخَذ بعين الاعتبار، وغياب الأمثلة التي تقارب هذا الغياب لما هو ذكوري ذكوري، هو حضوره في صمت، وليظل حكم القاعدة أبقى.

وفي وسع القارئ، أو المعني بالموضوع أن يسائل نفسه، أو يتساءل، عن هذا الغياب اللافت لاسم نسائي، يعبّر عن وجهة نظره، إزاء أكثر القضايا تعقيداً، عن هذا التجلي للصوت الذكوري؟

هذا، يرجع، في طبيعة الحال، إلى ذات المعضلة، عندما تكون اللغة، وقبل كل شيء، مسألة تملك، تميّز الرجل عن المرأة، وعندما يكون كل من الحضور والغياب، لهما الصلة المباشرة، بمسار اللغة، إذ لا يكون التاريخ إلا التجسيد اللغوي لما هو معاش واقعاً، وبالتالي، فإن عملية التعبير عما هو جنساني، يظل ممهوراً بهاجس السيطرة، واعتبار الموضوع الجنسي، وكل ما يخص الجسد، في عموم تجلياته، من إنشائيات اللغة التي ترتد في مصدرها الرئيس إلى اللغة، وتقعيدها.

إن المثال المظهِر لأبي نواس، أكثر من غيره، وهو يمارس توزيع مهام، بالمعنى الجنساني، بين كل من الذكورة التي تحدد هدفها، وتلك التي تخالف حقيقتها، أعني أنها تجعل من ذاتها هدفاً لها، لهو ذاته المثال المثير للمفارقات، عندما يكون الصوت الخارج، والمحسوس به، عبر اللغة، والصائر كلمات، وشاهداً على حقيقة، أُفلِتت من سلطة الرقيب، من داخل اللغة هذه، هو الصوت الكاشف، لهذا التفاوت الكبير، بين تلك التكشيرة التليدة، تكشيرة من ذات الجنس، برؤية مثيله (في الحب المثلي)، ومن باب التباهي بالذكورة وأمثلتها، ليس في وسع المرأة الصعود إلى مقامها، وتلك التكشيرة الأخرى، والمرفقة بالذبذبة الصوتية، التي تعبّر عن توتر من الداخل، لأن ثمة طريدة أخرى هذه المرة، من جنس آخر (جنس ثانٍ، بحسب تعبير سيمون ديبوفوار)، وفي هذه، يكون التعبير عن المشاعر الذكورية، وإمكانية إظهار الطريدة، ومن الخلف، وهي في تمام شحمها ولحمها، ومحاولة التغزل بالواقع في المصيدة الذكورية، ربما حقاً معتبراً للرجل هنا.

نعم، في الشعر، قبل النثر، كان للجسد حضوره، انتشار مؤثراته، لأن حضور الغريزة وتوجهاتها، كانا يتأصلان في صلب الحياة اليومية لكل من الرجل والمرأة، ولكن، على الأرض، كما فيما يتجاوز المرئي، فإن جملة المدوَّنات، أو الآثار المرئية، والتي تعنى بما هو جنساني، تمارس لعبة الخفاء والتجلي: الذكورة الظاهرة في الواجهة، ذكورة طافحة بالمغامرة، بالحركة الدائبة، فلا تكون مؤخرته جلية، لأن الضرس والعين يتحدثان هنا، والأنوثة المادة الرئيسية التي يدخَل بها في نطاق الطاعة الرعوية، إن جاز التعبير، إذ على الجسد الأنثوي أن ينبري، بالطريقة التي تستوجبها رغبات الرجل، في سلطته الذكورية، مشهداً مؤخراتياً، وفي الخلف المعكوس، لا يمكن رؤية وجهها، كما يجب، لأن عليها أن تستمر هكذا دلالياً، كونها هنا: ثدياً وفخذاً ليس إلا!

ومن يحاول مكاشفة الحراك الدلالي لمفهوم المؤخرة، وكيف أنها، كما هي سوق البورصة، سوف يتلمس هذا التداخل، بحسب المكان والزمان، ولكن سوق البورصة تظل في الواجهة، وأن العلامة المميّزة لهذه السوق، هي طغيان العملة الأكثر اعتباراً، وهنا تكون الذكورة، بحيث إن الأنثى، تُدار، وتسايَر لكونها المحكومة ضمن علاقة، متفرعة، وتغطي مساحات واسعة داخل الثقافة المرئية، والمستترة، من جهة حركية اللغة من الداخل، وكذلك المجتمع، والتفريق المفصلي بين الجنسين، ولكن، مجدداً، تحمل المؤخرة، مثلما تجسّد سلبية النظرة إليها، وتدمعها بما هو أنثوي، وهذا ما يُلاحَظ في الوعي الشعبي، وحتى في القطاع الثقافي الرسمي مجازياً.

إن عودة إلى ثنائية الردفين، مكوّني المؤخرة، تسمح لنا، بالتعبير عن مهاد ثقافي واسع الأرجاء، ما زال مسيّراً للكثير من المشاعر والأحاسيس، في نفوس العامة والخاصة. كيف؟

إذ من الأولويات الواجب النظر فيها، هو هذا التقابل بين الردفين، الذي يشير إلى علاقة مستحقة للتأمل في بنيتها اللحمية، وما يقوم على العلاقة هذه، من تصورات وتقديرات، تجمع بين البعدين: الحيوي والثقافي، بحيث إن الحيوي: البيولوجي، تحديداً، يصوغ مبتدأ الشهوي، مثلما الثقافي يُعلِم مختتمه السيميائي، إذ ليس في المنظور الجسدي، أكثر من سلسلة تداعيات الرغبة، من القدرة على المتابعة في كيفية ترسيم حدودها، وتعيين ممرات الرغبة داخلاً وخارجاً، عندما تكون السمنة، في مستخلَصها الاقتصادي والاجتماعي،

تعويذة مطلوبة، كشفاً لدَين، لا يمكن تسديده، لأن الرغبة في اللحم، وقد تجاوز ماديته الحيوية، تظل قابلة للتجديد، للتسليف، وللشعور بما هو خصبي، وها هو الجسد يكون ماثلاً أمام العين، ها هو الكون يمور برغبة الجسد مقابل الجسد، في سياق تجلي العلامات، بين الذكورة السابرة، والأنوثة الفائرة، إن جاز الوصف هذا.

إن الغنى والفقر مفهومان لحميان، يحملهما أو يمثّلهما الجسد، وقد تنوعت وظائفه، بحسب الجنس تاريخياً، وما اللغة إلا القائم مقام التخديم وحتى الترميم، طالما الثقافة تتفعل مكانياً، إذ ترتد الطبيعة ذاتها، إلى هذا المتحرك في الجسد، أو المتصور أنه يتحرك في نطاق نسيج الحي.

إن قابلية الجسد للّيونة والمرونة، أو النداوة، هي قابلية مستعارة، لأنها سمات الأرض المشبعة بالماء، أي بالخضرة، أو بتأمين كل لوازم الحياة المرفهة، والذكورة أحالت الجسد طويلاً إلى ملأ طبيعي، في تنوع أطاريحه تراباً ناعماً وماءً فراتاً وهواء عليلاً وخضرة مشتهاة...

والتقابل بين السمنة والنحافة، هو في واقعه، تعزيز للجسد السمين، للحياة في عطائها، وثمة أمثلة عديدة، يقدمها الراغب الأصبهاني، في هذا المضمار، كما في:

ومخملة باللحم من دون ثوبها تطول القصار والطوال تطولها(٢٩).

وفي مثال آخر:

تراك سرقت قدك من قضيب أم استوهبت ردفك من كثيب

وفي مثال سواه:

إذا مشت سالت ولم تدحرج كما جرى الجدول بين الأفلج

ولعل قول الأعرابي الآخر، في وصف المرأة المثالية حسناً وجمالاً، هو المكمّل للمطلوب، وهو يصف امرأة (عذب ثناياها وسهل خداها ونهد ثدياها ولطف كفاها، ونعم ساعداها وعرضت وركاها والتفت خداها وخدلت ساقاها فتلك هي النفس مناها..)(٣٠).

والحديث يطول في هذا الحيّز اللحمي القابل للتوسع، وهو عصي على التحديد، من

ناحية تنوع الأمثلة، ولكنها في مجموعها شهود عيان الجسد، من جهة تنوع، أو تغير الألفاظ أو التراكيب، وتشابه المعاني، مع تفاوت الرؤية الحسية، أو القيمة الذوقية في الموصوف، إذ تبقى المرأة بكامل جسدها مراحاً لذكورة، تتقدم بكامل عدتها في القنص بالرؤية والكلام والتعبير الضمني، مثلما أنها تتهيأ باستمرار لمكاشفة الجسد الأنثوي هذا، استمتاعاً به، وتوقيفاً للجسد بعلامته الفارقة: المؤخرة، تعييناً لمسلك الذكورة بالذات، والشهية المجددة للجسد الموسوم بالنعمة، علامة اطمئنان للرجل، أو قابلية للتكيف مع المكان، كما لو أنه التاريخ المدون، في أرحاب المكان هذا...

الهوامش

(١) انظر (**شرح المعلقات العشر**)، صنعة: الخطيب التبريزي، تحقيق د. فخر الدين قباوة، دار الأصمعي، حلب، ط٢، ١٩٧٣، ص ٥٤ ــ ٥٦، ولا أظن، أن التبريزي، وهو يحاول التقريب بين القارئ والذين يشرح قصائدهم، ببعيد عن مهوى رغبات امرئ القيس، في ما يصف، وما يريده من الوصف، بقدر ما أنه يساهم في تعزيز العلاقة الإيروتيكية هذه، كما يشي شرحه.

(٢) انظر **ديوان النابغة الذبياني**، شرح وتعليق د. حنا نصر الحتّي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ص٧٠ ــ ٩٢.

(٣) انظر: **شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري**، قدَّم له وشرحه: ابراهيم جزّيني، دار القاموس الحديث، بيروت، د. ت، ص ٤٦.

(٤) انظر حول ذلك «**شرح ديوان الأعشى الكبير**» ميمون بن قيس، تقديم ووضع هوامش وفهارس د. حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٢، ص ١٧٨ ــ ١٧٩.

(٥) انظر، في المصدر نفسه، ص: ٢١٨ ــ ٢٧٩ ــ ٢٨٠ ــ ٣٠٥ ــ ٣٠٦

(٦) انظر حول ذلك: **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، تقديم ووضع هوامش وفهارس د. فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص: ٦٨ ــ ١٢٩ ــ ١٣٨ ــ ١٣٩ ــ ١٧١ ــ ١٨٧ ــ ١٨٨ ــ ١٩٢، وانظر المزيد، في المصدر ذاته، والمكرَّر في أكثر من صيغة، ص: ٢٣٢ ــ ٢٥٣ ــ ٢٦٦ ــ ٣٢٨...الخ.

(٧) انظر حول ذلك: **أخبار النساء في كتاب الأغاني**، لأبي الفرج الأصفهاني، جمع وشرح عبد الأمير مهنا، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط٣، ١٩٩٦، ص ١٣ ــ ٣٧ ــ ٦١..

(٨) ديورانت، ول: **قصة الحضارة**، الجزء الأول، من المجلد الأول، ترجمة: محمد بدران، جامعة الدول العربية، ص ١٤٣.

(٩) التجاني، محمد بن أحمد: **تحفة العروس ومتعة النفوس**، تحقيق جليل العطية، منشورات شركة رياض الريس، ليماسول، قبرص، ط١، ١٩٩٢.

ولأن هذا الكتاب له مكانته الأثيرة، في موضوعنا، وبدءاً من العنوان، حيث العلاقة لافتة بين مفردة (العروس) وكيف تكون (تحفة)، وهذه المفردة لها وقعها، من جهة العراقة التاريخية، الدلالة على الماضي، في جمعها بين مناقب عدة، يؤخَذ بها، نظراً لأهميتها الكبيرة، كما هو شأن مفردة (المتحف) اليوم، كما لو أن العروس يجب أن تتضمن مناقب، تشدها إلى ما كان شاهداً على حيوية مجتمع، أعني ثقافة، وهي هنا جسدية، معزِّزة والنفوس التي تعنى بها، لتعيش متعتها، أعني ذلك الربط بين العروس وكيف يجب أن تكون مقاماً في النفوس، والتحفة التي تؤطِّرها، والمتعة التي تترتب على التحفة هذه... لا بد من التنويه، إلى الصورة المنشورة على غلاف الكتاب، وهي في الأساس لوحة فنية، للفنان «مايكل لويس»، كما جاء ذكره في الداخل، ومهما كان الموقف المعتقدي من حقيقة صورة: لوحة فنية كهذه، فإنها تكاشف الكثير مما هو مقروء في الداخل، داخل المرأة، كما هو مطلوب فيها توفُّره، فهي كتلة نابتة، صاعدة من اللحم، كما لو أن هناك أصيص ورد، يكون الأبرز هو الجانب المتعلق بالمؤخرة، أو منطقة الردفين، وبشكل مبالغ فيه، ولكنها مبالغة، تؤكد حصافتها، لأنها تشكل امرأة ذات عمق،

لكونها تظهر ما في الداخل كثيراً، حيث اليدان مسبلتان، ورفيعتان، لعطالتهما، وحتى الوجه، ليس محبباً، والشعر مضفور إلى الأعلى، ويظهر الجسم كله، ومن خلال اللون الأسود، مداهماً العينين، من خلال الخاصية التي تبقي المرأة امرأة، في نطاقها الثقافي الدلالي.

(١٠) انظر حول ذلك، في المصدر نفسه، ص: ٢١٣ ــ ٢١٩.

(١١) لئلا أعتبر ما أوردته، إبداعاً مني، لا أذكر أين قرأت عن هذه العلاقة، أي عن أن الابتسامة قد تكون، في الأساس، تلك التكشيرة التي تميّز الحيوان المفترس: الضاري، لهذا أكتفي بهذا التنويه، ومع عدا ذلك، أحاول التحرك في حدود موضوع، لا أظن أنه تم التعرض له مبحثاً، ومناقشة، ومحاولة إحاطة. إنني، في الحد الأقصى، أقدم افتراضاً هنا، ليس إلا.

(١٢) تعرضت لهذه النقطة، في كتابي (**الشبق المحرم**...)، مصدر سالف ذكره، ص ١٨١ ــ ١٨٥.

(١٣) النفزاوي: الروض **العاطر في نزهة الخاطر**، تحقيق: جمال جمعة، منشورات شركة رياض الريس، ليماسول، قبرص، ط٢، ١٩٩٣، انظر/ الباب الحادي والعشرين منه، ص ١٧٥، وما بعد.

(١٤) انظر، فيليب كامبي: **العشق الجنسي والمقدس**، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار الحصاد، دمشق، ط١، ١٩٩٢، ص١٢٠.

(١٥) الليندي، إيزابيل: **أفروديت «حكايات ووصفات وأفروديتيات أخرى»**، ترجمة رفعت عطفة، دار ورد، دمشق، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٦ ــ ٣١ ــ ٦١ ــ ١٠٨..

(١٦) المصدر نفسه، ص ٥٧.

(١٧) الليندي، إيزابيل: في مصدرها السالف الذكر، ص٦٨.

(١٨) المصدر نفسه، ص ٧٠.

(١٩) انظر عبد الملك بن حبيب: **كتاب أدب النساء الموسوم بكتاب الغاية والنهاية**، حققه وقدَّم له ووضع فهارسه: عبدالمجيد تركي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص ١٨٠.

(٢٠) انظر في الكتاب المنسوب إلى الجاحظ: **المحاسن والأضداد**، تحقيق وتقديم: فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ط ١٩٦٩، ص ١٣٠.

(٢١) السيوطي، جلال الدين: **رشف الزلال من السحر الحلال**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، د.ت، وكل الإحالات المرجعية اللاحقة، تخص هذه الطبعة.

(٢٢) انظر مالك شبل في: **الجنس والحريم روح السراري «السلوكات الجنسية المهمشة في المغرب الكبير»**، ترجمة: عبد الله زارو، منشورات أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٧، ص ٧٦، ولعل تفصيل العنوان هو الذي يظهر المفارقة، ويحصر العنوان الرئيس الأكثر تشديداً عليه، كما لو أنه الشامل للآخر، وما في التركيبة العنوانية هذه، إن جاز المعنى، من روح غرائبية، كما لو أن ذلك يشكل تنويهاً وتنبيهاً إلى أن الموضوع كامن في الموقع الخلفي من الحقيقة...

(٢٣) انظر في المصدر نفسه، ص ٧٦.

(٢٤) انظر شهاب الدين أحمد التيفاشي: **نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب**، تحقيق: جمال جمعة، منشورات شركة رياض الريس، ليماسول، قبرص، ط١، ١٩٩٢، ص ٤٨.

(٢٥) في المصدر نفسه، ص ٨٣.

(٢٦) أبو نواس: **النصوص المحرمة**، تحقيق: جمال جمعة، منشورات شركة رياض الريس، ليماسول، قبرص، ط١، ١٩٩٤، ص ٦٤.

(٢٧) المصدر نفسه، ص ٧٦.
(٢٨) في المصدر نفسه، ص ١٠٤.
وللتوضيح، فهو ذاته يقول في مكان آخر:
وقولٍ قلته فأصبتُ فيه ولم أحفل مقالة من لحاني
عناق الغانيات ألذ عندي وأشهى من معانقة السّنان

في المصدر ذاته: ص ١٤١.
يعني هذا، عدم اعتبار أي مثال شعري، بمثابة الحجة المقامة على مصداقية موقف ما، من قائله، إنها اللحظة الشعرية التي تجسد الحالة الشعورية للشاعر، وتوجه الرغبة، وطابعها النفسي، ولكن في مجمل الحالات، يكون الشاعر، مأخوذاً بالجانب التعددي، في ما يشتهي وينتهي عنده، طالما الذكورة في تشكلها الثقافي تنوعُ رغبات، في حين أن المرأة هي وحدة رغبات، تكون مضافة إلى قائمة رغبات الرجل، كما هو بنيان المؤخرة الدلالي هنا.
(٢٩) انظر الراغب الأصبهاني، في: **محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء**، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، م ٢، ص ٣٠٤.
(٣٠) المصدر نفسه، ص ٣٠٤ ــ ٣٠٨ ــ ٣١٠.

المؤخرة الراقصة

(كذلك كان هناك أنصار لراقصة معروفة تحمسوا لها
فعددوا محاسنها وتباهوا بسرعة اهتزاز ردفيها
وروجوا شائعات مضادة لراقصة منافسة فحطوا من قدرها
فأشاعوا الأقاويل عن تهدل بطنها وثدييها
أو سماجة التوائها على نفسها)

«وليد إخلاصي: دار المتعة، ص ٦٠»

رفعُ الستارِ التاريخي

في كتابها (الرقص المصري القديم)، تقول إيرينا لكسوفا: (قلَّد الراقصون في كل الأمم وفي جميع الأزمنة حركات الحيوانات)[١]، وهو قول ليس بجديد، إذ يقول بليخانوف: (من المعروف أن المتوحشين يعيدون في الرقص حركات مختلف أنواع الحيوانات). لكن بليخانوف لاحقاً، يربط بين الرقص واللعب، ومع العمل، ومن خلال الإيقاع، وثمة مثال يمكن إيراده، وهو يخص المرأة الأوسترالية، وكيف أنها تصور (في الرقص كيفية اقتلاعها من الأرض جذور النباتات...الخ)[٢]، ولعل تأكيداً كهذا، يرينا الكثير من الأمور المتعلقة بالرقص باعتباره، ومن حيث الأصل، مستنسخاً، بطريقة ما، من الحيوان، أو يقرّبنا من

الأمور هذه، تلك التي تبقي تاريخ الرقص دون ما هو مدوَّن عنه، وخصوصاً أن الكثير من الأمثلة، تقع نطاق هذا التاريخ.

وإذا كنت قد افتتحت موضوعي هذا، بأكثر من استشهاد، فأنا على اقتناع بأنّ أمثلة كهذه باتت واضحة في ذاتها، لدى المعنيين بموضوع الرقص، وكيفية تطوره، وعلاقته بالإنسان، وهو في حالة التنقل من مكان لآخر، أو الاستقرار في المكان، ونوعية عمله فيه، لأن ثمة الكثير من المصادر الكتابية، وسواها، هي في متناول اليد، عدا المسموع منها:

كيف أن الرقص هو مفهوم لعبي.

كيف أن اللعب يحيل إلى العمل.

كيف أن العمل يرتبط بالحياة المطلوبة.

كيف أحيلت المرأة إلى متعة، تجسدت الحياة هذه، لتكون رقصتها المعرّفة بها كثيراً، تمثيلاً لما هو حياتي، بينما الرجل: الذكر هو في الخلف، هو متابعها، فكأن العبور إلى الحياة، يكون عبر مؤخرتها: امتلاكاً رمزياً، ومن خلال النظرة إلى هذه المؤخرة واقعاً وتصوراً.

إنما الذي يهمني، هو محاولة الإجابة عن الأسئلة التالية: وماذا وراء تقليد الحيوان في الرقص أولاً؟ هل الموضوع يتوقف على مجرد التقليد، أم يتجاوزه؟ لكأنه يتحرك في اتجاه واحد، وليس في أكثر من اتجاه، من ناحية الظاهر والباطن فيه. وماذا في وسع الرقص أن يقدّم لنا، بصدد الجسد البشري، على الصعيد الجنساني؟ تُرى، أين هو موقع الحيوان الرمزي ــ الدلالي فيه؟

في ذات الكتاب، تشير، إيرينا، كيف (كان الرقص في مصر القديمة جزءاً لا يتجزأ من الخدمة الدينية، كما كان في بقية الأمم)[٣]، وهذا يعني أنه يمكن التوسع في مفهوم الرقص، وربطه بالجسد، وبالتالي، فإن وراء الرقص ما وراءه، من حيث إنه يتضمن الكثير، مما يصدم الآخرين، من المعنيين به، أو الذين يحاولون حصره في نطاق محدود، لأسباب معتقدية وفكرية وتربوية... إلخ.

يبدو الرقص قرين الإيقاع، وهذا بدوره ليس بجديد، لأن مفهوم الإيقاع، صار فضفاضاً، إلى درجة أنه صار في وسع أي كان، أن يطبقه على أي شيء، إذ لا يوجد نشاط، أو تصرف، أو حركة، أو سلوك، مهما كان طابعه، إلا وكان الإيقاع ناظماً له، فالكون في مجمله يعرَّف إيقاعياً، وهو يتضمن سير الكواكب السيارة، والنجوم، والعوالم الخفية، أي إن ثمة انتظاماً، لو أنه عرِف داخلاً، لأمكن الكشف عن أشياء كثيرة، كانت حسرة، وما زالت، لدى: خليفة الله على الأرض.

مما تقدم، يظهر أننا جميعاً داخلون في نظام الإيقاع الكوني، وأن ما نقوم به، أو نتفكره، أو نتنشط من خلاله داخلاً وخارجاً، حتى لو كنا بمفردنا، نكون محكومين بهذا الإيقاع القدري، وأقول (القدري) ظاهراً، لأن لا مفر منه، طالما أننا من المهد حتى اللحد، نتبع نظاماً يتولف عبره.

هل يعني هذا، أن كل ما قمنا به، حتى الآن، هو نتاج هذا النظام الأكثر من اعتباره حركة زمكانية، لكون التسميات تأتي منا، نحن، بغية تفهم أكبر وأعمق لما نحن عليه وجودياً، وحياتياً، أننا في زمام أمورنا، نسمي أشياءنا، وموضوعاتنا، وننجز أعمالنا، بينما هي تكون مسجَّلة علينا، أي نكون نحن أدوات النظام هذا: موضوعات ضمن موضوعات؟!

لا يمكن الجزم بذلك، حتى لا يقال إن كل ما نهمس به، أن ما أقوله هنا، وما يمكن لأي كان أن ينشغل بأمره نفسياً، يتبع حركية النظام الكوني، بعلامته الفارقة الكبرى: الإيقاع، ليكون المترتِّب، على كل قول، أو نشاط مصرَّح به، أو صامت، خارج نطاق المسؤولية المباشرة للذات، إن الذي يمكن التوقف عنده، هو أن ثمة ما نعيشه، ما نعتبره كذلك، وهو أكثر رحابة معنى من كل ذلك، أن هذا الرقص الذي قيل فيه الكثير، يمكن التماس المزيد مما يعنينا باسمه، ومن خلاله.

وبصورة مباشرة، أقول: إن هذا الرقص الذي قيل، وما زال يقال، ويكتب فيه الكثير، على تماس مباشر، بحقيقتنا الجسدية، وأن جسدنا، ينفتح على الكثير مما قد يصدم، من يريد الرقص، خارج هذا النطاق الذي أريد البحث فيه، ومن جهة توجيه الأنظار إلى المؤخرة: مؤخرة الجسد.

وربما، كان من باب الطرافة، إبراز قول، كهذا: أن تعرف عن الرقص أكثر، فتّش عن المؤخرة!

تُرى ما الذي تخفيه هذه المؤخرة المتجاوزة تاريخياً، حقاً، لحدود تاريخ آدم نسَبياً؟

لأكن على بيّنة، وهي أن الرقص الذي يتقدم به جسد الكائن البشري، وبطرق مختلفة، باتت مذاهب متفرع بعضها عن بعض، هو الذي يقيم تفاوتات قيمية، تبقي الجسد، في حدود المتاح منه، دون حقيقته، باعتباره الجسد المتجاوز لتاريخه، وهو يظهر كينونة رقص بامتياز!

علامة إيقاعية على المؤخرة

لا بأس أن أستعيد هنا ما أوردته إيرينا في كتابها، أن أتساءل مع ما قالته، وفي إثرها بليخانوف:

حسنٌ، هو صحيح، عند ربط كل ما نقوم به بالمحاكاة أساساً، ولكن، أليس هناك ما هو أبعد من المحاكاة، هذه التي تشكل بدورها إيقاعاً مأخوذاً من إيقاع؟

يبدو الإنسان عارياً في ساحة التاريخ، ووسط الملأ الكوني، وهو يراقب ما يجري حوله، يتحسس الحركة البصرية، والسمعية، يشاهد ما يجري، يمعن النظر، يتلمس جسده متأثراً بما يرى، حيث كل شيء من حوله يتحرك، وفي نظام طبيعي، والحيوان المفارق له، من ناحية الدونية الطبيعية، بدورها لها شأنها، وكما يقوّم هو، رغم أن الطبيعة تشمل الجميع، إذ تُخضعهم لنظامها، إنه في الحالة هذه، يسخّر المتاح له طبيعة، يتحرك وفق هوى طبيعي، يلتزم النظام المناسب له، وهو امتداد لما هو طبيعي تماماً. نعم، هو يتابع سلوك الحيوان، وفي نظام كوني لامتناهٍ، وثمة ما مهم جداً هنا، وهو أنه يستجيب لنداء الأقاصي فيه، وهو كليته الكونية، وبقدر ما هو معطى له قوةً، وإمكانات تصرف، وعلى أرضية إيقاعية تماماً، أي إنه بالقدر الذي يرى، ويحاكي، إنما يستمد القوة التي لها سهم فيها، ضمن علاقة (تثاقفية) صامتة، إنه هنا، لا يقلد الحيوان، عندما تسمى حركته رقصاً، طالما الرقص في أساسه نشاط، والنشاط حلقة من حلقات حركات الجسد، في

مواجهة المستجدات، أو الظروف، بقدر ما أنه يعيش تلك الوضعية التي تهيئه لأن يستمد ما يعينه، بصورة طبيعية، فيكون الكائن القادر على التكيف أكثر في كونه المعلوم بصورة ما.

ثمة ما هو أبعد من حدود المحاكاة، لأن المحاكاة، أشبه ما تكون بفاصل منشّط، بمحفّز دلالي، مرئي، أو محسوس، أو منبّه، في حدود الإمكان الذاتي، للانتقال إلى الحركة اللاحقة، لتكون المحاكاة ذائبة كفعل، داخل فعل أوسع، يخص هذا الكائن البشري، ويميزه عن سواه طبيعياً.

هنا، هنا بالذات، يمكنني التشديد على العلامة الإيقاعية على المؤخرة!

ما هي هذه العلامة، وربطها الذي تحدد موقعاً بالمؤخرة؟

إن الإيقاع الذي قيل فيه الكثير، مثلما كتِب فيه الكثير، يدفع بنا إلى أن التشديد على هذا القول، وهو أن المؤخرة تكون، في موقعها الثابت والمتحرك، حالة الفصل والوصل بين مختلف أجزاء الجسم، أو الجسد البشري، أن المؤخرة التي تشكل في حالتها المنظورة الحد الأقصى امتداداً عمودياً، حيث يمكن الجسد البشري أن (ينكسر)، أي يمتد بعد ذلك أفقياً، وهنا يستعيد (طفولته) الحيوانية، وقد جاءت استقامته لاحقاً، بعد زمن طويل بالتأكيد، وأن نقطة القوة والضعف، كامنة في هذا الجانب المؤثر في كينونته، وأن تاريخه هو ذاته، يدخل في نطاق ما أسميه بتحسين وضعه الجسدي، أي كيفية الحرص على مؤخرته، بتهذيبها، إن جاز التعبير، وأن علاقته بمؤخرته، هي التي تحدد الكثير مما يمكنه التميز به، كذات، وكعلاقة اجتماعية مكشوفة، وتوضع جنساني، يمكن تحديد نوع الخطاب القيمي الذي يعزز مكانة الإنسان، أو ينقضها.

أقول هذا، وأنا أحاول مقاربة نوعية العلاقة التي تحدد كيفية تواصل الرجل مع المرأة، باعتباره ذكراً، والأخرى توجّه أنثى، وأن هذا الذكر المعرَّف به أكثر استقامة: استواءً، يحيل المرأة إلى جسد قابل للانحناء، للّيّ، للتشكيل، من خلال مرونته، وثباته المزعوم في المكان، والأخطر، من خلال تسييره الجسد الذي لا يمكنه الاستقامة، أي غير القابل للاستواء، لتكون المؤخرة التي تعمَّم عليها كعلامة فارقة، تجريداً لها من صفة الموازاة، إبقاءها المؤخرة الراقصة الممتِعة له.

ليس مأخذي على المعني، بسبب كونه يتحسس من مؤخرته، أو لأن أمثلة حسية معينة، هي التي تحثني على الخوض في غمار هذا الموضوع الشديد الحساسية، ووفق هذا التوجه، وإن كان هذا يشكل أمثولة حية، لا ينبغي غض النظر عنها، إنما هو انهمامي، بما يعنيه الآخرون، موضوعاً لا يستحق النظر فيه، وفي الحد الأدنى، وهذا يحفّزني أكثر، للبحث في مكوّنات هذا الصد ومقوماته، أو حتى العنت، وما إذا كان هناك، من أسباب فاعلة، أو مبررات وجيهة، تنير عليَّ طريقي أكثر، حيث الموضوع يحتفظ بجدته، وطرافته السالفة الذكر، إن مأخذي هو على هذا التبخيس لحق لا ينبغي تناسيه، أو عدم المطالبة به، لأنه يعنينا، معرفياً على الأقل، حق المؤخرة التي لا يمكن أيّاً كان، أيّاً كان! إلا ويكون شديد الحساسية منها، يعيش هاجسها هنا وهناك، وبتفاوت معلوم، كما هو المختلَف بين الأشخاص، بحسب هواياتهم، ووظائفهم، ومعتقداتهم، ولكن، ليس في مستطاع أي من هؤلاء، أن يتنكر لمؤخرته، وهو يسميها بمنطقة (الردفين)، أن تغيب عن باله، في علاقاته مع الآخرين، أن يتجاهل خصوصيتها، وهو مرئي كثيراً من خلالها، موضوع تحت المراقبة، دون أن يحيط علماً بكل ذلك، كما تقول قدراته النسبية جداً، لخطورتها عليه، ولأنني، أكثر من هذا وذاك، وامتداداً، لما تقدَّم، أتعرض للمعلَم الجنساني، الذي يضرب طوقاً مكيناً حول المؤخرة هذه، بجعلها انقسامية، تفاوتية، ولكم تمرَّر قيم، وتسجَّل مواقف، وتتلون ثقافات، في الحدود الضيقة لهذا المعبر الجسدي، وهو ما يخبرنا صاحب المؤخرة بالذات، وأن الرقص الذي تظهره المؤخرة، حتى لو شملت الاهتزازات مناطق أخرى جسمياً، يرتد إليها، لتقويمها كثيراً.

تُرى هل ينحصر الرقص في إطار اللعب حصراً، وأن اللعب في أساسه كان عملاً، أو استلهَم من العمل الجدي، كما رأينا؟ وهل في المستطاع، توسيع مفهوم العمل هذا، ليشمل تاريخاً غير مسجَّل، ذلك التاريخ الذي أردته، من خلال ما افترضته، أي حين حاولت ممارسة تأويل جنساني؟

قد لا يكون في إمكان أي كان، أن يتقبل، وبسهولة، هذا الربط، بين فاعلية الرقص، وتوجيه الأنظار إلى الواجب إدراكه، في محيط المؤخرة، أن تكون المؤخرة، كلية الحضور في العمل؟

إن كل ما يخص هذا التمرحل التاريخي، بصدد الجسد، وموقعه في التاريخ، على صعيد

الخبرة الحياتية، لا يخفي عن النظر (نظري أنا هنا)، عما أردته عنواناً بارزاً، وهو أن هذا التبادل في القيام بأي نشاط، أي أن تكون المرأة هي مكتشفة الزراعة أساساً، أو تكون النار بالذات، اكتشافاً أنثوياً، وأن يكون الرجل، لاحقاً على ذلك، ومن ثم متسلّماً دفة القياد التاريخي للعائلة، وللمجتمع، منذ زمن طويل، وأن تكون الحركات التي تميز الجسد، جسد البدائي، ويُذكَر الرجل ضمناً هنا، لأنه كان المعرَّف به صياداً، رغم وجود آلهات للصيد (نذكر ديانا، على الأقل)، فإن هذا، يدفع بنا، وفي هذا السياق، إلى القيام بنوع من الترتيب للمسألة برمتها، ومقاربتها من جديد:

إن الفصل بين الرجل والمرأة، بين الرجل الصياد وأدائه لحركات، تمثل في مجموعها رقصاً، ذا نسب حيواني، واللعب الذي يأتي لاحقاً، حين ينقطع عن منبعه (مسببه الرئيس)، والمرأة التي تعمل في مجال اقتلاع النباتات، بالنسبة للزراعة، لا يؤخَذ به، إلا في حدود ضيقة، لأن الوجهين يتكاملان، مثلما أنهما يلتقيان في النهاية، ويشكلان أداء حركياً واحداً، هي علاقتهما معاً.

أن يكون كل من الرجل والمرأة، ممثلي علاقة، من النوع السالف، فيعني هذا أيضاً، أنهما يتفاوتان قيمة، من جهة القدرة التي يتمتع بها كل طرف، والشعور النفسي الذي يعرَّف به.

إن مجموعة الحركات، في كل الحالات السابقة، تردُّ مكونات الموضوع، إلى المهاد العلائقي، مهاد التجاذب الاثنيني، حيث المرأة تكون موضوع الرجل، من موقع الذكورة، وليس العكس.

إن بروز الرجل الأكثر قدرة على التحرك، على المناورة، في أداء حركات أكثر، وبالمقابل، تجلي المرأة، في إظهار أقل قدر ممكن من الحركات، تلك التي تميّز جسدها: قياماً وقعوداً، لا يعود إلى ميزة موهوبة (أو ملَكة) ممنوحة من الطبيعة، وإنما لأن تاريخاً تكوَّن هنا، لم يكشَف النقاب عن حقيقته الداخلية، وهو التاريخ الذي يشدد على أهمية المؤخرة، من خلال الحركة اللافتة، وما يُستهدَف منها، وأي جسد يكون هو الوعاء الحامل لها، وبالتالي، كيف يكون كل جسد، بالنسبة للآخر، باعتبارهما ملحقين بمؤخرتين، تم التفريق بينهما ثقافياً.

ثمة ما يتجاوز حدود الأمثلة الواردة، وتبعاتها، كمنطقة مجهولة، أو فراغ فاتح فاه، في قلب الحدث التاريخي، وهو ما زال سيالاً أو سيَّاراً بحمولته المبطَّنة، ونتعامل مع الحمولة هذه، دون أن ندرك المغزى الكامن فيها، وأشير بذلك، إلى هذا المستتر الجسدي، رغم شعورنا الدائم به، وانتسابنا الأبدي إليه، أي: المؤخرة، فمنها، وإليها، تتنوع العلاقات، مثلما، تقيم حدوداً ملغومة، أو مراقبَة، في المنحى الجنساني الذي ذكرت، أي إننا مشدودون إلى مؤخراتنا، شئنا ذلك أو لم نشأ.

في الحالة هذه، أسمي خاصية الرقص الكبرى، وأنا أوصل ما أنا بصدده هنا، ما افتتحت به هذا العنوان الفرعي (الفصلي)، إنها خاصية وظيفية مسيَّرة، فرضت سلطانها على الجسدين معاً.

هنا يكون الطابع التقديسي، خدمياً، وفي حضور الآلهة، أو داخل المعبد، ومن خلال التراتيل، أو الأناشيد التي تعلي من شأن المقدس، في شخص إله معين، أو أكثر، شخص إلهة أو أكثر، فتكون الطبيعة ضامة كل هذه العناصر إلى مسيرتها الحيوية الخاصة، ويكون الرقص في خدمة الجسد، من ناحية التفريق بين قواه، في جعل أحدهما هدفاً للآخر، وفي اعتبار أحدهما منظوراً من قبل الآخر، باعتباره مكمّله، إنما وهو يستهلكه، أن الرقص، هو حالة تصيد، حالة مطاردة، أو حالة محاكاة، لأصل غير موجود، ليس الحيوان المزعوم، كما يفترَض، إنما هو محض اصطلاح ذكوري لاحق، وأن الحركات الارتدادية المقسومة، في محيط المؤخرة، مبعثها، ومرتجعها!

أتحدث بالطريقة هذه، وأنا أشير إلى مركز الثقل، الجاذبية، أو الخطورة في محيط الجسد، عندما ينظَر في أمر الرقص، على أنه قادم، أو ظاهر، في خدمة مجموعة الرغبات الجسدية، والتي تتميز الجنسانية كخطاب قائم على التمييز بين المرأة والرجل، عندنا يبرز الرقص، في التعبير الأشمل عن قوى الجسد، ومن الداخل، غير أن ثمة تحويراً في الموضوع، إذ تكون الرغبة الذكورية في الأنثى، مركَّزة على المرأة، كأنثى، ومن خلال المؤخرة.

تُرى، ماذا يشاهَد، يتلمَّس في الرقص؟ ثمة حركات، اهتزازات، ترددات، يكون الجسم كله مأخوذاً فيها، وسواء بدت الحركة، في الأطراف، أو في محيط الكتفين، أو الصدر،

أو الرأس (دوراناً)، أو تتالي حركات القدمين، فإن مصدر الحركة، وآلية التعبير الأشمل، في الجسم، أو الجسد، تكون المؤخرة، المؤخرة هذه، تمثل صادراً وواردأ لمؤثرات جسدية: عالية، داخل الدماغ، ومجموعة القوى الفاعلة نفسياً، ودونية، تتوزع في الأطراف حصراً هنا، ويعني هذا أن المؤخرة، ومن خلال الجذع، تتبدى حركات متناغمة، وتنتج منها أفعال مختلفة.

مكاشفة الخفي أكثر

عند النظر في الحركات الجسدية، لا يمكن التساوي بينها، فثمة خطاب جسدي، جنساني، ثمة توثب ذكوري، أي إن الجسد الذكوري، ممنوح قابلية ملحوظة، في التحرك المكاني، وإظهار أوجه من الحركة، مقتصرة عليه، بينما الجسد الأنثوي، الجسد الواقع في مرمى الذكوري، وإن بدا طليقاً، وفي الرقص، فهو أميل إلى الثبات المكاني، وحتى لحظة التعريف بنفسه، من خلال توزع إيقاعات الحركة: صعوداً وهبوطاً، أو تموجات، يمكن البعد التقصيري في حركات الجسد هذا، ليكون ذلك التعبير الأوفر، عن الخاصية المعطاة له، عما يجب أن يكون متميزاً به.

كل مبادرة في الحركة، والتوق إلى الخارج، تتجلى ذكورية الطابع، إلى درجة محاولة القيام بعملية تماهي الداخل مع الخارج، وحصر الحركة في عموم الجسد، مع سيطرة بصرية على المكان، مع إيلاء مركز الوسط، تلك القدوة، في التنقل في كل الجهات، بينما المشاهدة، وانتظار مؤثرات الحركة، والمبادرة، بجعل المكان أكثر ألفة، حيث المكوث فيه، وفي الوقت ذاته، يكون انحساراً إلى الداخل أكثر، كما لو أن هناك محاولة قصوى، في جعل الخارج داخلاً، وتحفيز الآخر: الرجل، الذكر، ليكون هو من جهته، الخارج الكلي للمرأة، إذ استحالت الداخل الكلي.

إنه نوع من الطباق الموسيقي، في التجاذب الطرفيني، حوار طرفين، يفصح كل منهما عما يكونه بالنسبة لمقابله، والإفصاح ينوع في مقام الجسد، مثلما يسمي حركاته، وكيفية الاقتصاد فيها.

أستعين هنا، بصاحبة الصيت، ذات الجسد الممائز خفة «مارتا جراهام»، وهي تقول: (كل رقصة هي رسم بياني لحمي)[٤]، وحين أذكّر بها، وبقولتها المشهورة، فلكي أمهد أكثر

لما هو فاعل هنا، كما أرى، وأنا أشير إلى خاصية اللحم، وأي مؤثرات تمرَّر فيه، وأين يتمركز اللحم، وما الذي يجعله لحماً، ومن ثم متجاوزاً لحقيقته اللحمية، ليكون كتلة من الطاقة، وأصداء رغبات نفسية، أى حين الجسد يمتلئ اهتزازات، والمؤخرة، تكون الفاعلة والمنفعلة بعدئذ، حين تكون الرعشة اللصيقة باللذة، شادَّة عموم الجسد إليها، ويعني هنا، أن تفعيل الرقص في الجسد، هو في واقع أمره، تهيئته لما يجب أن يكون عليه، هو التعريف به، وبما يريد، باسمه، أو لغيره. فالرقص هو محض استعراض، حتى لو كان هناك طقس ديني، أو مناخ كرنفالي، أو شعائري، والاستعراض هذا يفتح حدود الجسد على آخرها، يجردها من كامل تجلياتها الثقافية المتراكمة، ويجلوها، من خلال رغبات المؤخرة، تلك التي يلتقي فيها النشاط الجسدي، ويصير استهلاكاً، أن الرقص هو حوار مباشر مع نظير له، أو نظير متخيل، وفي الحالتين، تكون اللذة اللحمية، مقامة على أساس تفاعلي، لم يُسمَّ، وهو أن الحراك اللحمي، وكلما زاد اكتنازاً، يعيد الماضي الذي كان، وهو التعريف بالرجل، في مشهد اقتناص الفريسة، أو الطريدة، أو أن فعل الزهو الملحوظ، في موسم التزاوج الحيواني، يخفي ما تحته، ما كان عليه السلف الحيواني القديم، أن المرأة التي ترقص، تضع جسدها، ومن خلال حركات مميّزة لجسدها، وكأنثى، في مرمى رغبات الرجل، والذي بدوره، تكون له حركاته الجسدية الخاصة، فالرقص نداء مجهول لمعلوم يوجّه خطأً، إنه تعظيم الأثر الذكوري، في فسحة مكانية أكثر، وحصر المرأة في مكان ضيق، كما هي معرَّفة به.

الرقص توجه من الجسد إلى ذات الجسد، ومنه، إلى الجسد الداخل معه في حيّز علاقة، لم يفصَح عنها، لأنها بذلك تفقد كامل صلاحيتها، باعتباره الفن الجدير بالتقدير، والذي من شأنه ممارسة ترميم لعموم الجسد، وباسم الجسد هذا، وليس لأنه يعمل لحساب مدفوع القيمة مسبقاً، من خلال سلسلة الأعراف والتقاليد، أو ما صار فولكلوراً، ومن ثم استقل فناً، وانزاح عن المصدر الرئيس لحقيقة هذا الذي يسمى فناً، أعني رقصاً، أن هذا الجسد المحكوم بالرقص، هو بمثابة رقاص ساعة، هي ساعة زمنية، وأن الساعة الزمنية هذه، هي التي تولي اهتماماً معيناً، ضابطياً للجسد، الذي يقيم صلات، هو محكوم بها، مع الآخر، المختلف عنه، مع تفاوت القيمة جنسانياً هنا.

نحن نتحدث عن إيقاع اللحم، عبر اللحم، باسمه، وإليه يكون الإيقاع، واللحم هذا، ينتشر تماوجياً في المؤخرة، هذه التي تومئ إلى وجود جسد يمتد في فراغ معين، مثلما أن

الإيقاع اللحمي، يقوم على علاقة طباقية، يتحول فيه اللحم، باعتباره مأكولاً، أو قابلاً للهضم، إلى لحم آخر، قابل للاستمتاع به، من الخارج، من حاستي السمع والبصر، كما تعلِم أوليات اللذة داخلاً.

إن مجموعة الحركات المنفذة، تخضع لنظام صارم، حتى لو بدت الحركة حرة في الفراغ. إن الإيقاع الذي يمشهد الجسد، في قالب من الفنية العالية، تنال تصفيق المشاهد أو المتفرج، عندما نجد كيف أن الحركة التي تتلبس الجسد الذكوري، بداية، كما هي حركة الزوبعة، تنتقل من الأرض إلى الفضاء، بمعنى أنها تكون حلزونية، أو ربما تكون دواماتية، لكن تظل التأشيرة، للدخول في حيّز مقاربة المنشود، من خلال الهزات التي تسوّر المؤخرة، بمعنى أنها تقع في تلك الدائرة التي يمكن تحديد، كل ما تتوجه إليه رغبة ما، شهوية الطابع، أو منها تنتقل، وأن فاعلية الرقص، تتوقف على هذا التحويل، في الوظيفة الطقسية، أو الشعائرية، أن الذكوري، لا يمتثل لحركة الصياد، لدوره المباشر، بقدر، ما يغيّب الصياد فيه، إنما دون أن يخفي حركاته، في الخفة، والتقدم والتراجع، والوثب في المكان، أو عبر تتالي خبطات القدمين في المكان، وبحسب نوعية الطريدة، ولكن، في المحصلة ثمة طريدة، وثمة الصياد في أهبة استعداد معينة، مثلما أن المرأة، أن الأنثى، سواء كانت في مكانها ثابتة، أو في انتظار الآخر، أي وهي تمارس الرقص، بطريقة تميزها، فلكي ترتقي إلى مستوى المفعول به للآخر: الفاعل الرقصي.

لا أظن أن في وسع أي كان، استبعاد تصور من هذا النوع، تجريد المؤخرة، وهي في مشهد رقصي، من حيوية العلاقة هذه، عندما تحاول الأنثى أن تجنّب جسدها أذى الآخر، لكونها ليست فريسة لحمية، وإنما تستعد له، من الداخل، مأدبة لحمية، تستثير شهوته، أو تكون مصدر لذة منشودة من قبله، والتفاوت في الحركي، بآناته المختلفة، يحقق هذا الهدف.

وعندما أدقق في الرقص، وبصورة مجردة، لكم ينتابني غضب وسخط ذاتيان، وأنا أحاول الدفع بهذا الفن العريق إلى الوراء، إلى قفص اتهام التاريخ غير المسجَّل، كما لو أن مجمل المتع التي تدخل في نطاق خدمة الروح البشرية الكونية، لا علاقة لها، بكل هذا التوصيف والتقريظ المثاليين، إنما يكون اللحم، ومهبط المؤخرة، بمثابة الدائرة الأوسع، لمكاشفة القاعدة الكبرى التي أسست للفن المذكور تاريخياً، ولكنني، في الوقت ذاته، لا

أحاول إبقاء الرقص، وكفنٍّ، نظّر فيه كثيراً أكاديمياً، وإبداعياً، مكفَّناً، أو في وضع المحكوم بالمؤبَّد، إنما أذكّر في الوقت ذاته، بمجمل الفنون التي يُشتَغَل عليها في هذا المضمار، باعتبارها، تلتف حول الجانب الإيروسي، في مواجهة الجانب الثاناتوسي، وأنا على بيّنة، مثلما هو غيري، على أن هذا الموصوف بالإيروسي، ليس سوى الاسم الآخر لما هو ذكوري حياتياً، ويعني هذا، أن ما يبقي الفن فناً، وحتى الأدب متحركاً على تخوم فنية، وضمناً يأتي الرقص، هو هذا الوجه الذي يلبَّس به الرقص ذاته، حيث يحتفى به، قريباً من الروحي، ومن أجله، يكون، ولعله من طبيعته، كنشوء، أن يكون هكذا، أن يقول شيئاً، ويذكّر بشيء، ويتوقف في مدار دلالي، اعتباري معين، بينما الجاري في الأعماق شيء آخر.

أليست اللذة، هي الغاية المترتبة على مجمل العلوم والمعارف والآداب والفنون، مع الفارق بين لذة ولذة؟ أليس الرقص، هو هذا الفن الأكثر عيانية، والأكثر مهارة، ومكر حقيقة، في إدخال كلية الجسد، في نطاقه، بينما، ثمة ما يتأطر به أكثر من سواه، وأعني بذلك المؤخرة.

في المؤخرة، وهي تتحرك، تمارَس سلسلة المحاولات التي تؤكد على أهميتها، على أنها القمة المرئية، بالنسبة للجزء السفلي للجسم، أنها المنعطف الخطير الذي يبرز قوة الجسد، فتنته، وعلى أنها القاعدة: الأرضية للجزء العلوي، أنها المنعطف الأرضي الذي يفصح عن المؤثرات الكبيرة للمؤخرة، إنما في الحالتين، تكون المؤخرة، في مسلكية الحركة والتحرك، ترجمان أشواق الجسد، رؤيته الداخلية خارجاً، البعد الطاقوي لعموم الجسد، ومن خلال التنويع الجنساني، ذاك الذي يراهن على العلامة الفارقة أنثوياً، على أن الأنثى تمثل المؤخرة المنظورة، جمال المشهد اللحمي، وهو يتعدد التواءاتٍ، وانعطافات، وكيف أن هذه المؤخرة، وهي تتمظهر في الكم الكبير من الحركات ذات الصلة بالرقص، إنما تفضي إلى الداخل، إلى الرغبات النائمة، مثلما أنها تحيل الداخل إلى ما هو خارجي، كما هو الحسي: المرئي، وهذا ما يمكن ملاحظته، في الكثير من الحركات الداخلة في إهاب الرقص، وكيف تكون الجنسانية فاصلة بين واحدة وأخرى، من خلال تعابير المؤخرة اللحمية المرئية، وتعالقاتها النوعية، كيف يكون الذكر هو المستقبل والمحتضن للمؤخرة، من خلال الموهوب عبرها، أي في نطاقها أنثوياً، في الرقص الشرقي الذي يراهن على تحويل الجسد بكامل قيافته، وانتفاضته الحركية، إلى المؤخرة التي يتقاسمها

البروز خارجاً، أو الدفع بها إلى الأمام، ليكون ذلك أكثر استثارة للرجل: الذكر، كما هو المشهد العمراني، من خلال صورة البلكون، أو كل زائدة معلقة، تعبيراً، عن معتليّ لحمي، هو مهماز مرغوب فيه ذكورياً، مثلما تشكل الصورة المتحركة: القبة، أو الانحدارية، مجالاً لصدّ وردّ، يثيران شهيات الذكر، ومثلما تبرز رقصات مختلفة، في أكثر تصنيفاتها حداثة، في نطاق التجاذب الجنساني، كما يمكن متابعة ذلك، بالعين المجردة، إذ يتقدم الجسد الأنثوي الراقص، والمؤخرة تكون العلامة الفارقة فيه، إلى الذكر، في ثنائية راقصة، وخصوصاً في النهاية، احتضاناً أو احتواء أو ارتماء، أو ارتواء، كما هو المنظور، في (التانغو، السامبا، الروك أنرول، البوب، الهيب هوب، الرقصة العاطفية، الخطوة السريعة، الفوكستروت... إلخ)، كما لو أن الأنثوي لا يهدأ إلا بمسلك حركي جسدي، أكثر تحكماً بقوامه، يكون هو المانح له ملاذاً آمناً، لتكون المؤخرة الراقصة استثارة الذكورة غالباً، من خلال انسيابية الحركة، أو فاعلية الوثبة، أو المباغتة في الحركة الرأسية، أو في انحناءة الجذع، أو انفراج الساقين، أو امتداد الجسم، وتكويرة المؤخرة... إلخ، وفي بنية الثقافة المعاشة!

المؤخرة الراقصة رأسمالاً جسدياً

بالنسبة لعلاقة الرقص بالجسد، يبدو الرقص فناً متأخراً، مقارنة بتاريخ الجسد الإنساني، ولعل نظرة سريعة إليه (إلى الرقص)، ومن خلال ما تقدم، يظهر أنه لم يتبلور بالصيغة المألوفة، إلا ليستجيب لمجموعة التحديات الخاصة بالجسد، بالذات، وعلى صعيد الجنسانية، فيكون الرقص، عبارة، عن محاولة ترتيب العلاقة بين جنسين، بين ذكورة وأنوثة، وتكون مجموعة الحركات، داخلة في حيّز اللغة الصامتة، وليست المؤخرة، إلا التجلي الكبير لهذا التقابل الجنساني.

وفي كل المشاهد الحركية، تظهِر الأنثى من الحركات، التي تبرز مؤخرتها ما يشدها إلى ذاتها الأنثوية، ما يبقيها في حدود الصورة المؤبّدة لها: تحويراً وتدبيراً، باعتبارها دالة على الأنثى، وأنها، تدخل في نطاق الطاعة الذكورية، من خلال التفاوت الكبير بين حركة تتخذ الأرض مسرحاً لها، وأخرى، بالكاد تُذكَر، تكون جزءاً من المكان المسيطَر عليه ذكورياً.

وفق تصور من هذا النوع، يحيل الرقص كلاً من الرجل والمرأة، إلى كائنين، بينهما غاية التعارض، مثلما يكونان داخلين، في اتفاق صامت، يبقيهما معاً، طالما المرأة مرسومة بعلامة ذكورية، ومن خلال المراقبة البصرية، أو الاشتهاء الذي ينطلق من حاسة النظر، ومن خلال تلك التكويرة التي تميز المرأة، مؤخراتياً، ولأن المرأة، بدقة أكثر، ألزِمت في أن تكون هكذا.

وإذا كان هناك إصرار، على أن المسألة لا يمكن اختزالها، بمثل هذا الإجراء، وأن الرقص يحمل الجسد، في طرفيه، ليكون مدخل للجسد، نحو التحرر من أعباء الحياة المادية، فإن في ذلك بعضاً مما يوجِب النظر، ولكن الرقص: هذا الفن الدنيوي، الإنساني، الديني، التعبدي، المديني، في ما بعد، لا يعتّم على حقيقته لسان حال ما كان ذات يوم، أن التغزل الجسديني، وكأنه إرضاء للرغبة الجنسية المشتركة، لا يضع كليهما في المكانة ذاتها، لأن تاريخاً حياً، يجعل من المؤخرة رأسمالاً جسدياً، وأن في وسع الرأسمال هذا، أن يسمي الكثير مما هو مزَحزح جانباً.

إن قراءة الفصل المعنون بـ (الدافعية والحركة واستخدام المكان)، من كتاب جلين ويلسون السالف الذكر، وينصب في معلوماته القيّمة حقاً، على الرقص، بأبعاده الأنتروبولوجية، تزخر بالكثير من الإضاءات المكانية، من مكاشفة ما وراء المدوَّن في الفصل الآنف الذكر، وأن لا بد من التحديد، منذ البداية، وهو أن ليس من حضور، أي حضور، لأي خيط رفيع يمتد صوب موضوعنا، ولكنه في العمق، يرفع من شأنه، من مقامه، الذي أعتبره في حالة من التعتيم عليه، منذ زمان طويل.

يقول جلين (يتعلق جانب كبير من التدريب على الرقص بارتقاء ليونة الجسد، وباللياقة البدنية الكلية، لكن لغة الوضع الجسمي، والإيماءة، هي لغة ينبغي اكتسابها)[٥].

هذا لا خلاف عليه، فالتدرب ضرورة رئيسة لإتقان الرقص كفن حراكي جسدي ذي هدف، أن الليونة واجبة، وإلا فكيف يمكن أن يكون هناك رقص. إنما المشكل في تحديد قولي شرطي: يكون كذا، إن تم تنفيذ كذا؟ على القارئ أن يدير ظهره إلى ذات الموضوع الذي إدار كاتبه ظهره بالطريقة ذاتها للتاريخ، على أن الرقص، وما يتطلبه، ليس في إبراز مهارة ملموسة في ليونة الجسد ومرونته، وإنما عندما تحيل المرونة هذه الجسدَ

المذكور، ومن خلال التدريب، إلى طاقة متوثبة في المكان، ويظنه المشاهد، أو القارئ، ليرى كل منهما، وكأن الحقيقة هي في المقروء تماماً، وليس في اتباع سياسة الحيلة، تلك التي تقارب ما بين جسدين مختلفين جنساً، وتوفير التعاون في التكيف مع نبرة إيقاعية، أو توافق في الحركة التي تضع الاثنين في دائرة تناغم روحية واحدة، وإنما عندما تكمن الحيلة في إبعاد الجسد عن الحقيقة التي تفرّعه من طابعه الجسدي الإنسي، أن تجعل من الجسد، وهو يزداد ليونة ومرونة، وقدرة ملحوظة على التوثب، وهو الجسد الذكوري، لينال محل ثقة صاحبه قبل الآخر، ومن الجسد الأنثوي، هذا الداخل في حوار مع رغبات الآخر، وهو يرتكز، أكثر ما فيه، على الإعلاء من شأن المؤخرة، لاستثارة الذكر، والانفتاح الواعي على ماضٍ، لم يعد يذكَر، ليكون كل هذا التحول فيه، في المنحى الثقافي، والتربوي، والاجتماعي، مستعيداً ذات الدور، وإنما بالمعنى الرمزي تماماً.

تُرى ما الذي يشد الرجل إلى جسد امرأة، وهي ترسم دوائرها الجسدية، في المكان، وهي تصدر اهتزازات، مصدرها المؤخرة، أو تمرجح الجسد من الوسط، أو تجلي أفعوانيته، مثلما يغوي المرأة في الرجل، وهو يرقص، بصورة أخرى، سوى فن التصيد الذكوري بامتياز؟

ما الذي يبقي المرأة وهي تهز ردفيها، أو تمارس دورانات جسدية حول نفسها، أو تمارس بمؤخرتها صعوداً وهبوطاً، أو نقلة إلى ذات الشمال، وأخرى إلى ذات اليمين، وانعطافة تشكل مثلثاً لحمياً، يكون الجذع رأس الزاوية الوسطي، في هذا الاتجاه أو ذاك، كما لو أننا إزاء مثلث، يقوم بإعطاء درس عملي عن مدى تمكن المثلث من الظهور بأكثر من شكل، هو تجسيد لقواه الحية، أو الممتلئة فتنة، جذباً للناظر؟ ما الذي يبقيها مندفعة بجسدها هكذا، سوى أنها تعمق حدود الفن، ولكنها، ومن خلال جسدها الراسم تكويراته الهوائية، وإملاء الفراغ تلو الفراغ (وهو ملء في ملء تقديراً، وتوخياً لما لا يلاحَظ رغباتياً)، عبر تنقلاته، تبقي الجسد المقابل، الجسد النقيض والمنجذب، آهلاً بالرغبات، كما ذكرت، تلك التي تسوّق فيه ما يشتهيه، أعني ما يحفّزه ليكون داخلاً في مقايضة معينة معه، وهو يندفع شبقياً نحوه؟ فالفراغ يُبقي شهوة الملء قائمة، متجددة. إذاً، هل يكون الفن هنا في واقعه تجلي الجسد بروحه، أو تجلي الرغبة في الجسد الذي يعمق البعد الإيروسي في الجسد المقابل، والذي يتعزز بالضرس القائم مع بياض العين المطرد بياضاً؟

ما الذي يؤسس في الجسد الذكوري، كل هاتيك اللمة من القوى التي ترفع من شأن الخفة الحركية فيه، وهو يسدي (نصائح) للنقيض بالمقابل، على مدى جبروته، نجاعة ما يقوم به، وتحت ستار الفن، مهما تبدى الفن هذا ذوقياً، لكونه في تجليه تذوقاً إيروسياً، ولو رُفِع مقاماً؟

وكما هو معروف، في مدى الحرص على الصحة السنية والبصرية، وكيف أن رابطاً قوياً يوجد، بين سلامة السن، لتغذية الجسم (لإبقائه عامراً، معافى)، وسلامة القوة البدنية، من جهة النشاط الجنسي، وذلك لتغذية الذكورة، وتجديد العهد بجسد فحلي، نعظي متتابع، ودور العين التوسطي، بين التشخيص والتعيين، والاختيار، فكل تغذية تروية، وكل تروية ترضية أكثر للمعني هنا!

نعم، بالوسع، التعبير عن الإعجاب، لحظة تلمس الليونة والمرونة في الجسد، وهو يفيض فناً، باعتماد حركات أكثر انتظاماً، ولكن ألا تقود العملية في مجملها، إلى زيادة الرغبة فيه؟

ألا يظل الجسد الأنثوي، كلما ارتقى بالبعد الجمالي في ثنياته، في حركاته الرشيقة، قبلة الجسد الآخر، أعني به منوّعاً في قابلية التقدم منه، عبر تكويرة المؤخرة الخاطفة للنظر الذكوري؟

وعندما تعلمنا قراءة جلين ويلسون، بحقيقة جسدية أخرى، وهي (كان الانكماش والتمدد أمراً جوهرياً في تصميم الرقص لدى مارتا جراهام. وكذلك كان التقدم من أحدهما إلى الآخر أمراً ذا أهمية خاصة بالنسبة لها. فعندما يكون الجسد مطوياً على هيئة كرة مثلاً، مع تقلص الأطراف أو انكماشها، يتم نقل إحساس بالبؤس والقمع والخضوع. جلين. ص ٢٣٢)، فإن غير المقروء في مشهد حركي مترجَم لغوياً، هو المثير هنا، إذ إن العلاقة بين كل من الانكماش والتمدد، ومنذ البداية، هي عملية تحاور قائمة، بين نوعين من الأجساد، وإن حاول جسد ما، ومن أي نوع، في أن يمارس الثنائية ذاتها، فهو يحاول تقمص الآخر، ولكن ذلك لا يعفيه، من كونه يصبح في موقع كل من الطارد والطريدة. ثمة جسدان شاهران انتماءهما النوعي الاختلافي: الذكر والأنثى، وثمة حديث مباشر وواضح الأبعاد، في كل منهما، حيث إنهما لا يعلنان عن تقارب معلوم،

وإن بدوا في منتهى المطابقة (أن يصبحا جسداً واحداً، في لقطة فنية صاعدة بآهات النظّارة، أو الجمهور، كما لو أنه بدوره يمارس الشعائرية الماضية والتليدة، في ثنائية، تكون المسافات النوعية بينهما محفوظة اعتباراً)، لأن الذي يحرك كلاً منهما، هو حساب التشخيص من الداخل، ثقافياً، ما يعمل بموجبه، مهما اختلف الدور، أو تم تبادل الأدوار، فتلك خدعة أخرى بصرية حقاً، ولكنها بدعة فنية، تمثل حالة ممانعة، لجعل الداخل أكثر إثارة للشبهات للمتمعن، وتوقعاً للرغبات المتأججة، من خلال استدامة كل من الطارد والطريدة، بالمعنى الجنساني، أي إن الذي يتقدم بفعل الذكورة، باستقامة، أو بحركة سهمية، أو بنقلة تعتمد وقفات قدمية واحدة (على رؤوس الأصابع)، وهذه مهارة أخرى، تمثل إنجازاً مضافاً إلى مسيرة الفن المرئي: الرقص، وكما هو الفعل الجنسي المهيَّأ له جسدياً، فإنه لا يفقد هويته كذكر، حتى وهو في أوج تكوينه الفني الراقي (في ثنائية الباليه، كنموذج حركي، فني راقص)، بقدر ما يمارس تاويلاً لكينونته كذكر لديه ألاعيبه التي تتنوع وتتجدد، في مسرح المشاهدة المباشرة، وأن التي تتقدم ببطء أكثر، وهي تعتمد انكماشاً لا تمدداً، فالفعل الأخير شأن ذكوري المسار والمقدار، إنما تستعيد ما يجب أن يستعاد في تكوينها الجسدي وفق قواعد مقرَّرة، كما لو أن الماضي السالف الذكر، يخسر بكامل قيافته الذكورية، وأعني بذلك، انصباب الجسد الأنثوي، كرمز، في الآخر، دخوله في حضرة الآخر شبقياً.

والكاتب لا ينسى، وهو يتقدم بثنائية حركية تتضمن كلاً من الميزتين: الذكورة والأنوثة، أن يري ما هو مؤلم، لا يُتَوقَّف عنده، وهو المتمثل في الجسد المطوي (على هيئة كرة)، والمؤخرة تصعيد كروي متدحرج، يحيل الجسد الأنثوي، إلى شعار مرفوع، على خاصرة الأنثى هذه، وعبر ملامسة الذكر، تعبيراً عن وعي امتلاكي في الصميم، وعي اختزان جسدها هكذا.

لاحقاً يقول جلين، ما يجب التوقف عنده أكثر، باعتباره حجر الزاوية في الموضوع، وكون نباهة الكاتب الجلية، تتجاوز المنظور الداخلي للحدث الجسدي، ربما تجاوباً داخلياً من جهته، مع خاصية المركزة الذكورية فيه، وإن لم يسمّ (تظهر لغة الجسد الخاصة بالرقص بعض المبالغات في الإشارات الخاصة بالنوع (ذكر/ أنثى).. فيميل الراقصون الذكور إلى استخدام حركات مفاجئة ورياضية، ويكون اتجاه الجسد مستقيماً أكثر، ويؤدي إيماءات عمودية وامتدادية بالأطراف أكثر (حيث يتم مد الذراعين والساقين على

نحو كامل)، أما رقص النساء فأكثر رشاقة واستدارة في حركاته، مع تأكيد زائد على الجمال والليونة أكثر من تأكيد القوة والنشاط. جلين. ص٢٣٣).

إنه قول سديد حقاً، ولكنه بالمقابل، بيت القصيد في الموضوع الذي يتطلب إعادة النظر فيه، وترتيب بيته القيمي الشفاف تماماً! إذ إن ذات اللغة التي توصف بالمبالغة، تكون أكثر صدقية هنا، نظراً إلى اتجاه حركات الجسد، في مسرح المشاهدة الجسدية، لكون الحركات لا تمثل جملة الإيقاعات الهادفة إلى التعبير عن مدى روعة الجسد (ودون تحديد نوعه راهناً)، ومن باب الإعجاب به، وتأكيداً على أن ثمة روحاً تشع من داخله، وهذا وجه من وجوه الفن الراقي، الفن الحركي المؤمثل، وإنما لكون الإيقاعات المسموعة (المرافقة بالموسيقى)، والمرئية (انبثاق اللحم المغطى في بعض منه، بما هو شفاف، أو سواه)، تستهدف التعريف بخاصية الجسد، وهو في أكثر حالاته تجلياً لانتمائه الإنساني، كما لو أنه لم يعد رهينة نوعه (جنسانياً)، بقدر ما يتقدم بهذه الخاصية، فلا تعود اللغة المبالغة في بعض حالاتها، إلا تلك الحالات التي لا بد لها من الظهور العيني، لتكون الذكورة والأنوثة معلومتين، لئلا تضيع المؤخرة، ألا تغيب عن ساحة النظر، مؤخرة الأنثى، وفي المقابل، تغيب مؤخرة الذكر، إذ إن فعل الذكورة المتقدم، يغطي عليها.

وفي الحالة هذه، فإن الحديث عن نوعية الميل القائمة، وصفات كل ميل، لدى كل من الذكور والنساء (وهو تعبير من قبل الكاتب، حيث تأتي مفردة النساء، كما لو أنها تمثل الإناث، حتى لو تم ذلك على صعيد الترجمة العربية، وهذا تعميق أكثر للمفارقة جنسانياً!)، هو حديث يستمد مشروعيته، من ذات الحقيقة التي لا تتحدد ثقافياً، حيث كل طرف يعيش حقيقته التي تميزه، كل طرف يقابل الآخر، محمولاً بوطأة الحقيقة تلك: الأنثى محمولة بمؤخرتها، إن جاز التعبير، أو يشار إليها من هذه الزاوية، والذكر يتقدم بما يغيّبها، ويعني هذا، أن رؤية الراقص، وهو مأخوذ بالحركات المفاجئة، ويكون جسده مستقيماً... إلخ، إنما تشكل الترجمان الحي لتجذر الذكورة فيه، لخاصية المطارد التليدة في بنيته الجسدية المحفوظة، كعلامة فارقة متداولة، لكون التربص، والحركة اللافتة، المفاجئة، والاستقامة الجسدية، والإيماءة العمودية والامتدادية، ليست في معزل عما هو ذكوري، عما يبقي الذكر مُلحقاً بالخارج، كما هو شأنه القضيبي، إن جاز الوصف، وحيث المكان يكون له، بمثابة الفراغ الذي يجب أن يندمغ باسمه أكثر في كرّه وفرّه، وبالمقابل، تكون النساء محصورات بين حركة آنية ضرورة لازمة، تناظراً وظيفياً مع

حركة جسد الذكر، على المنصة، أو في الهواء الطلق، أو في فسحة طبيعية ما، وحركة ضاغطة إلى الأسفل، لأنها تلتزم المكان أكثر، وفي محيط دائري ضيق، وما عليها إلا أن تبرز مواهبها الجسدية، في ذات المكان الضيق، وبالتالي، فإن جملة الحركات الظاهرة، لا بد أن تكون متناسبة والجسد الأنثوي المخوَّل، في أن يكون وفق ما هو مرغوب فيه داخله، فلا يكون الحديث عن الرشاقة والاستدارة، إلا (كذباً روائياً مملحاً)، لتجميل المشهد، تعمية الحقيقة، وهي أن تكون أكثر رصداً من قبل الذكر، فلا تكون الرشاقة إلا رش بهار على وجبة دسمة، لتفعيل حالة التشهي، وكذلك، لا تكون الاستدارة، إلا صيغة مختزلة، ولكنها واضحة المقصد، للجسد الذي يعرَّف بمؤخرته، أعني بتلك الدسامة التي تُشتهى، أو في خانة الاشتهاء تكون، فالأقل حركة، هي الأكثر قابلية للاحتواء.

ولعل المتمعن في المقابلة السالفة، يمكنه أن يستقصي ما وراءها، حيث تحيل القارئ، وهو يتخيل، إلى متابع مهتم بالفن، بالرقص، ولكن في الداخل، يكون التعبير الأمثل، عن تعرية كل جسد بنوعه، مثلما هو كشف عما يجب أن يتميز كل منهما، ويتضح بها جنسانياً.

تالياً، يسمي جلين وجهاً آخر من وجوه المبارزات، في لعبة الجنسانية (وحيث إن كثيراً من متتاليات الرقص تخفي بالكاد طقوس الغزل العاطفية، فلن يكون باعثاً على الدهشة أن نلاحظ أن الأنثى المشاركة في الرقصة تميل إلى الظهور أكثر، وأن الرجل المشارك لها هو الذي يستهل أو يبدأ أولاً أكثر عمليات التلامس الجسدي والمناورات المشتركة... جلين. ص ٢٣٣).

أرى أن جلين، ينير الرقص كحدث مرئي ومسموع معاً، ومما يعنينا هنا:

أن طقوس الغزل العاطفية، لا تظهر بالصورة التي لا تبقي شيئاً في الخلف، بقدر ما أنها تلون اللعبة، تحيل الشخص إلى عالم آخر، ربما لا يعود يهتدي إلى جسده الخاص، كما يجب لأنه يصبح هو ذاته كائناً طقوسياً، أو شعائرياً، وإن لم يتنبه لذلك، لكون الطقس ــ الشعيرة، استعادة ماضٍ ما، ماضٍ، كان يخوّل للجسد في أن يعيش الكثير من نشاطاته، تلك التي تعرضت لمكاشفات، وحالات تقعيد، ومناسبات، وداخلها الفن،

لإقصائها عن المنبع، وبالتالي فإن الطقوس تلك تظل مخلصة، في صميمها، لما هو رئيس فيها، للجنسانية الملمّحة إلى الماضي.

وأن النظر في التفاوت القائم، بين فعل الظهور النسائي، وعمليات التلامس عند الرجل، يشكل استعادة أخرى لتلك الوظيفة الحيوية التي يكون النشاط الجنسي موضوعاً لها، وأن الرغبة التي تتلون هنا، يُقصد منها كيفية تحفيز هذا الدافع، ولو بتأجيل فعله إلى إشعار آخر.

وأن الرجل من طبيعته المقرّرة، أن يكون المبادر بالتلامس، والتلامس أصلاً، هو فعل قبضي، قنصي، افتراسي رمزي، لأن ثمة تاريخاً، غير مدوَّن، كما يجب، يمنح الرجل مثل هذه الحركة.

ولهذا، فإن الرقص، وإن كان يمثل العفة الجسدية، وصياماً للروح، وترفعها عن مخالطة الدنيوي الزائل والمتحول، فإنه لا ينجي صاحبه من ذات الرغبة التي تفعّل فيه نشاطاً، يتمثل في اشتهاء الآخر، في الفصل والوصل بينهما، باعتبارهما مختلفين، ويتحددان جسدياً.

ولعلي هنا، أجدني إزاء ما قام به ميشيل فوكو، وهو يقارب مفردة (الأفروديزية: الأفرودينية) كمفهوم فلسفي وأنتروبولوجي، وهو يجد مجموعة من المتقابلات بالفرنسية، وهي تعني بالعربية (الأشياء أو الحب ــ أو العلاقات الجنسية ــ أو فعل الحب ــ أو الشهوات)، ولهذا ترك المفردة كما هي مفهوماً، أو مصطلحاً، لأن ثمة تعدد دلالات وصيت معانٍ، وهو عندما يتحدث عن التنوع في طرق التسافد عند الحيوان، وتكون مختلفة، استناداً إلى أرسطو، ليتوقف بعد ذلك، متسائلاً عن (نشاط البشر الجنسي)، ويربط هذا النشاط بالديناميكية (وتتحدد هذه الديناميكية بالحركة التي تربط الأفروديزيات في ما بينها وباللذة المقرونة بها واللذة التي تثيرها)[٦].

فوكو، ودون تقويل له، يبدو عليه أنه مشغول بسرّ الجنس، كنشاط مفتوح على أكثر من إحالة دلالية، أنه من الصعب حصره في معبر واحد، لإيقاظ (لوياثانه: شيطانه «دينياً في الثقافة العربية الإسلامية»)، وملاحظة كيفية كبح جماحه، أو مكاشفة أوجه نشاطه المتنوعة، ولكنه في المحصّلة، لا يخفي شكه في الجنس الذي لم يُبت فيه كما يجب، لأنه يتجذر بشرياً، ولا يتوقف التعبير عنه عند حد معين، إلا أن المهم، هو أن هذا

النشاط بالتالي، يكون مدرَكاً ممارسةً، وما التنوع في التعريف بالأفروديزية، وهي صيغة تاريخية ماضية، مستحدثة، ومستنطقة من الداخل، وفق تصور معرفي خاص هنا، إلا التعبير الأمثل، ربما، عن مدى استقطاب الجنسانية لأنواع النشاط، واستثارة القوى النفسية إنسانياً، تأكيداً للبعد المركزي فيها.

وما تمت قراءته عند جلين حتى الآن، ومن خلال خاصية الرقص كفن باذخ، يدعم وجهة النظر التي نتقدم بها، وهي أن التفاوت بين كل من الرجل والمرأة، مقصود في ذاته، إذ على هذا التفاوت أن يظل ساري المفعول، ليظل النشاط الجنسي، بتعدد طرقه قائماً بالفعل.

ولكن تمثيل النشاط هذا، ينفتح على احتمالات، لتكون الرغبة قابلة للتجديد، عبر استثارات لا تنقطع، وليكون الرقص هنا، عبر استدارة أنثوية، تذكّر على الفور بمؤخرتها، وكيف تحال المؤخرة هذه، إلى صيغة مكانية، أو مفهوم مكاني منبسط، وامتداد ذكري، هو فعالية ذكورية سافرة، كتقويم، ويذكر هذا الكشف الجسدي الذكري المتحرك، عن مطاردة ضمنية، رمزية، للمتعيَّن في المكان الواقع في نطاق النظر، أعني: نطاق الذكورة، وافتخار صاحبها بها.

إن النشاط الجنسي لا يترافق مع الظاهري فيه، ولا يمكنه الكشف عن ميكانيزمه، كما لو أنه واقعة مادية ذات بعد واحد، لأنه في المجرى المرسوم هذا، يفقد كل القيمة الأثرية فيه، وهي انفتاحه على داخله أكثر، وتجليه بمظهر السر الذي يولّد رغبة داخل رغبة، من ناحية تقبّل الآخر، أو الدخول معه في علاقة حب مباشرة، أي التصعيد بالآخر إلى مستوى الجسد المشتهى، والذي من شأنه أن يعزز المقابل، في إطار الحركة والسكون، ولعبة السهم والدائرة، كما يمكن التصريح المجازي بذلك، إحالة إلى ما يمثله كل طرف، ومدى تفاعلهما بالصيغة هذه.

الديناميكية المخصَّصة للنشاط الجنسي، تظل مغيّرة اتجاهاتها، ألوانها، من باب تجديد الرغبة، أو تسعيرها، في حيّز الشبق، واستدارة جسم، مثلما هو امتداد، كشف جغرافي، عما هو معرّف بموقع كل جسد، وما يُعلَّم به كل جسد، داخل الديناميكية المتعددة الإيقاعات.

ولعل الجدول المرسوم في كتاب جلين، وهو يموضِع العلاقة وتفاوتها، بين كل من الذكور والإناث، في تعدد أساليب الرقص، يكشف عن الكثير مما أُثيرَ سابقاً:

بالنسبة للمكان:

تحكمُ الذكور في إقليم أكبر، أما الإناث، فيخضعن لحركية الحيّز المكاني ذكورةً.

وجود حيّز مكاني أكبر للجسم عند الذكور، وباسم، مقابل وجود الجنسين عند الإناث.

حركات الذكور أكثر رأسية، خلاف النساء، فحركاتهم أفقية.

التغيرات تكون في الاتجاهات المختلفة جماعياً، وعند الإناث تكون التغيرات المستجاب لها حركية الاتجاه.

بالنسبة للزمان:

الذكور مسيطرون، متعجلون، والنساء في حالة انتظار.

مزاولة النشاطات، وعند الإناث، الاستجابة لها.

بالنسبة للنظرة المحدقة:

تركيز موجَّه أثناء الكلام أو الاستماع، أما الإناث فتحويل لمسار التحديق.

نظرة محدقة طويلة الأمد، تميزها علامة انجذاب جنسي، وعند الإناث تحاش للنظر الجنسي الطابع.

بالنسبة للإيماءة:

هي أكثر وأكبر شمولاً عند الذكور، منهم عند الإناث.

توحد اليد والذراع عند الذكور، أكثر مما هو عند الإناث، فهؤلاء تكون إيماءات أصابع اليد والمعصم والساعد مفضلة.

استخدام تعبيرات الوجه عند الذكور، أقل مما هو عند الإناث، مع ابتسامات أكثر عند هؤلاء.

إمكانية الابتسامة رداً على مثيلاتها أقل عند الذكور، مقابل مقدار أكبر عند الإناث.

بالنسبة للمس:

لمس النساء، وتطويقهن خارج العائلة أكثر، مما هو عليه عند الإناث.

تكون المصافحة الرجالية والتلامس الطقسي.. عند الذكور، مقابل احتضان النساء.

التلامس البيني أقل مما هو عند الإناث.

بالنسبة لنوعية الحركة:

متحفظة، غير انفعالية عند الذكور، وعند الإناث انفعالية ـ تعبيرية.

امتداد الجسم المفعم بالطاقة عند الذكور، لحظة مواجهة السلطة، وعند الإناث، يمتد منكمشاً في طاقته، لحظة مواجهة من له اعتبار سلطوي (جلين. ص ٣٤٣ ــ ٣٣٥).

أرى بداية، أن هذا الجدول مناسب تماماً، لملامسة الكثير من الحقائق التي تخص العلاقة الجسدية بين كل من الرجل والمرأة، في الحيّز الموسوم، وأن نظرة فاحصة إلى كيفية ورود مكونات، أو خاصيات العلاقة المذكورة، ومن باب المقارنة، بالنسبة للرقص، تملي على القارئ المهتم، ما عليه القيام به، وهو، وقبل كل شيء، الأخذ بالمفارقة الوظيفية جنسانياً، وكيف توجّه حركية الجسد، بعين الاعتبار. فثمة سباق محسوم منذ البداية، أن تكون الأنثى في متناول الذكر لا العكس!

إن كل المواقف المسجلة، تضع خطوطاً فاصلة بين كل من المرأة والرجل، مثلما أنها تلتقي في نقطة واحدة، وهي: الجنسانية، والكاتب، بالقدر الذي يحاول رسم بياني، لتموضعات علاقة، تميّز سلوكيات كل من الرجل والمرأة، في الرقص، فإنه يترك التسمية للقارئ المعني، مثلما يترك الرقص، كمرآة متحركة، متعددة الأبعاد، وهي تُري ما عليه مسلك الجسد ثقافياً.

ثمة فسحة، أرضية، منصة إطلاق الرغبات، يتحرك عليها، أو فيها، ذلك الجسد الذي يمكن متابعته، وهو يكشف أوراقه، يمارس تعرية الذات، من خلف ستارة الفن الشديدة الرقة.

هنا، لا أظن أن المتفرج، ينتظر وثبة مكانية، لهذا الجسد النوعي أو سواه، في المكان،

وبالطريقة التي تلفت الأنظار، كما في المسابقات، أو المنافسات الكبرى، ذات الطابع الكرنفالي، أو الموسمي، السياحي المتعدد التسميات، حتى الآن، أو التفاتة استثنائية، بليّ الجذع، أو تحريك المؤخرة، مع تحفيز العين للتحديق، ولا أظن، بالمقابل، أن ثمة حكاماً يتابعون ما يحدث في المكان المسوَّر، أو على الحلبة، وهم يسجلون صفة حركة، والعلامة المستحقة، أو أن ثمة جمهوراً يعيش جو الحدث الجسدي: الشعائري، أو المناسباتي، وإنما أشدد على ما يلي الحركة الجسدية، على البعد التقاني في الرقص، وكيف يؤدي الرقص ما عليه، من واجب، يعمّق الشعور بالاختلاف، الاختلاف الذي يعطي أحد الجسدين مداً، والآخر مناورة مكانية، يتأخر فيها تحقيق رغبة الآخر.

كان يمكن جلين أن يسمي موضوعه أكثر، الجسد الذي يعنيه أمره، أن يترجم ذات اللغة باللغة عينها، لأن كل مغريات الجسد تكمن في هذه الدائرة الكونية المصغَّرة، حيث تقدم الذكورة عرضها المتتابع أو التاريخي، بين الحين والآخر، وأن الأنثى تقع في صميم العرض هذا، بمؤخرة محوَّلة ثقافياً، لإرضاء المرسوم فيها، بالطابع الأكثر ذكورة، ولأجله تكون «فبركتها»، وهذا ما يمكن مقاربته، بجلاء تدريجياً، كما رأينا باختصار، في الصفحات السابقة:

في حيّز المكان:

يحتاج الذكور إلى مكان أوسع، يتناسب والجهد الواجب بذله منهم، لأن ثمة ما يريدونه في الجوار، بينما تكتفي الإناث بالظهور، بإدارة المؤخرة، أو ضمن حركة بطيئة جاذبة.

من طبيعة الذكور التحرك في مكان أوسع، ومن خلال إظهار نشاط حركي جسماني أكثر، لأن من طبيعة الذكور إبراز الزهو، كما لو أن صراعاً يجري على صعيد الحركة، وفي الذات، بينما يكون ثمة نطاق مضروب على الإناث، وهو نطاق يستثيرهن، ليبقين في حدود استثارتهم.

إن الطابع الحركي الرأسي للذكور، هو علامة استيفاء لشرط الذكورة، ويجب أن يكون الرأس متقدماً الجسد الذكوري، لأنه يعرّف بحقيقته، على أنه صياد هنا، ولا بد من الصيد، أما الطابع الحركي الأفقي، فهو انبساطي، لأنه أكثر مكانيةً ثباتاً، كما لو أن الجسم في حد ذاته (يتفرش)، أن المؤخرة تُمنَح لمن يتقدم، من موقع السيطرة، أمّا الجسد

الذكوري، فـ (ينتعش)، وهو قيمومي، رمزياً، حيث ينفذ إلى (الداخل)، وهنا تلتقي الطريدة بصيادها، وكما هو المرئي في المشهد الرقصي، فلكم سعى الراقص: البهلواني، أو المقدّم لخصيصة الرقص، إلى الاقتراب الموارب، أو التياري المندفع، أو الموجي، وهو يمد يده إلى شريكته في الرقص، أو وهو يطوق خاصرتها، أو يشدها إليها، من خلال يدها، أو يسحبها نحوه، بوضع راحة يده على وركها، وتأتي الحركة الأخرى، نوعاً من الاحتواء المنمذج الأقصى، سواء في دوران لولبي، أو ارتقاء ما، أو بلورة شكل هندسي، يمثل وحدة جسدية معينة، وأن نجد بالمقابل اندفاعة أنثوية، أو حركة مماثلة تقوم بها الراقصة، وبذات الخفة المرسومة، أو المحاولة القنصية، واحتواء جسد الشريك، كما لو أن في ذلك شرخاً في البنية القاعدية للعلاقة الجنسانية، ونسفاً لميثاق موقَّع عليه مسبقاً، حيث نشهد وليمة الجسد الأنثوي، في عهدة الجسد الذكوري، كما لو أن الجسد الأنثوي لم ينزع عنه كل السمات السابقة (في حال التعريف بالجسد الأنثوي رشيقاً، ممشوق القوام)، لأن صفة المؤخرة، وكرمز، لا ينبغي تجاهلها، وإنما اعتبارها الدمغة التاريخية المتواصلة.

يعمل الذكور، داخل الجماعة في نطاق واسع، وعبر اتجاهات مختلفة، وكأن طقساً، يحرّك فيها كل القدرات المكبوتة، فهم يتنفسون ذكوريتهم، بينما تكون حركتهم ملحقة، استجابة شرطية، وكأن أي حركة أنثوية، هي مقصودة، إزاء حركة ذكورية طاردة تستهدفها.

في صميم العلاقة أو بنيتها، حتى لو تم التحوير فيها جنسانياً، وعندما يكون الخطاب الذكوري، موجهاً للذكر بالذات، كما في الميل المِثلي، فإن وضعاً إسقاطاً يحدث في علاقة متحوّرة كهذه، فالذكر في استعراضه الرقصي، لا بد أن يعتبر أنه داخل في علاقة مع نقيض ما، ليؤدي الرقص واجبه!

في حيّز الزمن:

إن قدرة الذكور في محاولة السيطرة، واعتماد الاستعجال وسيلة لذلك، علامة فارقة صيرت ذكورية، وهي التي تعيد المتتبع للموضوع، إلى بدايات غير مؤرَّخة، كما يجب، وأعني بذلك، تلك الحركة التي ميَّزت الذكر، وما زالت تميزه، في التحرك القنصي، ومراودة أنثاه، فيكون الرقص معبراً رمزياً للقيام بالكثير من التفنن الجسدي: الحركي، من

باب غواية الأنثى، وفي الوقت ذاته، لا تعدو العملية أن تكون ممارسة إعداد لذات الجسد، والتصعيد بالرغبة نحو الأنثى، وهو يؤكد لمجاله الحيوي من خلال استطلاع ميداني، للمكان وفي الطرف المقابل، تكون المرأة في حالة انتظار، وهذا يفصح أكثر عن أن الرقص هو مجموعة الحيل الجسدية الأكثر جلاء للدفع بالذكر، لينوع في غوايته الجنسانية العائدة، إلى المدى المكاني المفتوح له، وهو يتمكن من ملاحظة الأنثى، من أكثر من جهة. إن المنتظر محاط بالنظر من الجهات كافة، والإحاطة النظرية فعل تطويق، وهذا بدوره ليس سوى التعبير عن جاهزية عالية، في تحقيق المراد.

وفي وضع كهذا، يصبح كل تنويع في الرقص، إغناء لذات الفعل القديم، واستمراراً له.

وما يمكن مشاهدته من سلوك حيواني في الطبيعة، أو عليها، يمكن أن يذكّر هذا، بالجانب الآخر، وهو الإنسان، والنشاط الذي يقتصر على الذكر، إذ يكون الأكثر جلاء، من موقع السيطرة المكانية، وكقاعدة عامة، فإن كل متحرك في نطاق طبيعي أوسع، يكون أكثر قدرة على ضم المكان إلى دائرة سيطرته، واعتبار الموجود أو المتواجد فيه، مثيراً له، وهذا يستحضر الأنثى، طالما أنها تمثل حالة الاستجابة للذكر في نطاق المبادرة، أو النشاط البادئ. أوليس الرقص، بالطريقة هذه، يمثل ذلك الخطاب الأكثر فتنة، في التصريح بحقيقة، تكون معتّمة على سواها؟ حين يكون صرفاً للنظر عما هو قائم في الأعماق، والاهتمام بالممتد في مرمى العين؟

وإذا تابعنا هذا الموضوع تعمقاً، ومن باب التقابل، فإن كل المسلكيات الحركية، تلك التي يتكلف بها الرقص كفنٍّ، كغواية جسدية ـ جسدية، وفي حال التحري عن أصولها الكبرى، سوف تدفع بنا إلى أن نفتح (أفواهنا) بصورة لاشعورية، ونحن نتوزع على نسقين: ذكوراً وإناثاً، ونتلمس في أنفسنا ذلك النموذج، نموذج السلف القديم القديم، حيث كان الذكر، يكرر مجموعة حركات، ينميها، بينما عيناه ثابتتان نحو هدف، هو السبب في القيام بالحركات تلك، وما فيها من توافر عنصري الرشاقة والخفة (الأب غير المسجَّل بصفاته كاملة، في التاريخ المنتظر تدويناً له)، والنموذج المقابل، والذي يُتربَّص له، وأعني بذلك (الأم الأولى)، وهي داخلة في علاقة غير محتسبة، ولكنها محسوبة في سلم الاعتبارات الطبيعية: مؤخرة تسلّم للقادر على المعني بها.

وإذا أردنا أن نمضي قدماً، في إماطة اللثام أكثر، بحثاً عن (هذا الكائن الزاحف فينا)، أو (هذا الكائن الذي يدب فينا، وهو يرتد إلى سنين طويلة جداً)، أمكن القول، إن الرقص بالقدر الذي يمتعنا نظرياً، فإنه لا ينبغي أن يدفع بنا إلى غض النظر عن حقيقة لا تبتعد عنا زمنياً، كثيراً، مقارنة بعمر الطبيعة، أو الأرض، أو الكون، وهو أن الرقص، ينمي فينا الكائن المضاد لسالفه، ينوّره، ولكنه لا يمحوه، أو يفنيه، لكونه موصولاً به، كما هو الشعور الداخلي، والجمعي، بوجود من عاشوا قبلنا منذ آلاف السنين، وأن كلاً منا، لا يمكنه أن يتخلص من حاستي السمع والبصر، وهو يتلمس جسده، مثل من يريد التأكد من حقيقة كونه، في زي مدني، ويجلس في كرسي متقدم، أو في مكان مرتفع، لتسهل عملية المتابعة بالصوت والصورة، أو حين يكون هو، أحد الراقصين، وحينها يكون تمثيله الفني، في ميدان الرقص، مواجهاً لمثيله، لنده: السلف التاريخي، وهو يسعى جاهداً، إلى أن يبتعد عنه، ويعرّف بنفسه إنساناً عصرياً، أو حداثياً، يتقن المزيد من الحركات المسجّلة في مجموعها فناً، يتم الثناء عليه. ولعل ما يتكرر هنا وهناك، ومنذ حقب طويلة، هو أن الذي يستقر فينا، وبالصيغة المأتي عليها، لا يدعنا، وما نريد التقدم به، في سورات غضب معلومة، أو صراعات، أي إن الرقص هو الدخول في جسد مستعار، جسد جرى استلافه، بينما هو قائم، وبه تتم الحركة، وثمة في الجوار، كامل الديكور الذي يغري بالخلاف، ولكن الطبيعة الناطقة فينا، لا تدعنا، ونحن بدورنا، نعجز عن (رمي) الطبيعي فينا خارجاً. فأن نضحك، أن نبتسم، أن نظهر إعجاباً، أن نصفّق... إلخ، كلها خطط، وأساليب دخول رمزية، في تنازع اللحم مع اللحم، أعني، في بقاء التفاوت موجوداً، لأن الجسدين المختلفين، يتوجهان لحمياً هكذا!

وهذا ما يمكن مكاشفته أكثر، من خلال الحديث عن الرقص، وهو يتمركز حركياً، أو حوضياً!

فسواء، تعلق الرقص مسلكياً بالذكر أو بالأنثى، يبقى السؤال السابر هنا، هو: إلى أي مدى، يكون في وسع الرقص أن يكشف المستور أكثر؟ وأعني بذلك، ما لا يُراد الكشف عنه في الموضوع!

من جهة الرجل، الذي يأخذه الرقص بعيداً، أو يحيله مجسّداً للرقص، فإن كل الحركات التي تخدم الجسد، من خلال التدريب الأقصى للقدمين على الحركة المنتظمة، والتحكم

بحركة الحوض، أي محاولة إخفاء المؤخرة، باعتبارها، خارج موضوع المشاهدة العينية، بقدر ما يكون التركيز على الجسد المندفع، أو المتوثب، أو المتراجع، للقيام بقفزة مدروسة، تظل حركات نافذة المفعول، تمتن صلات الرجل بذكورته، مثلما تفتح ملف الذكورة من الجهتين، وهي أنها تختصر الرقص في مضمار إيماءات، وإيحاءات، وكأن الجسد الذكري كتلة من الطاقة، محمولة لحمياً.

ومن جهة الأنثى، مهما حاولت اعتماد الخفة، فإن الميل نحو الحوض، أو لفت النظر إلى منطقة الحوض، أي المؤخرة التي تحيل الناظر إلى ما يبقي الجسد الأنثوي ممهوراً بالحركات المفروضة، نكون إزاء سياسة تصفيات رمزية، مقايضة حركة موجَّهة، منتشرة، وقادمة من الجهات كافة، بحركة محدودة، مكانية، تكون المؤخرة وجهاً محوراً، مهبِطاً من القيمة الكبرى لعموم الجسد الأنثوي، كما لو أن هناك نوعاً من الطوطم، أي بقاء حركات كلا الجسدين، في نطاق ما كان عُرفياً، والتابو، هذا الذي يشكل نظاماً إلزامياً، لا ينبغي خرق حدوده.

وتكون المسافة الفاصلة بين الجسدين، هي ذاتها، تلك التي تبقي الجنسانية، مسرحاً لاختبار قوى الجسدين، يكون أحدهما المبادر، والمراقب لنظامه المدوَّن لصالح ذكورته، وهو نظام الذكورة، ويكون الآخر، المأخوذ بالمراقبة، والملزَم بأداء المهام الموكولة إليه.

إن كل الحركات التي تصدر عن الأطراف، وتتحد في المتخيل، وما هو في عداد الرقص كفن، هي في جوهرها، ترسم سلطة الجنسانية، وتقابل خطوات الفعل الجنسي، بدءاً من ظهور الرغبة، ومن تعزيزها، وبعد ذلك، إشعار عموم الجسد بها، لتكون اللذة المنتظرة هي الخاتمة.

في حيّز النظرة المحدقة:

ليست النظرة مجرد احتواء المكان، وإنما رغبة في تصريف المكان، كما لو أنه منزوع المادية، ولهذا فإن الذكر في فاعلية الرقص، لا ينظر إلى ما هو حوله، محدّقاً في أرجاء المكان، وإنما، تكون النظرة وظيفية، تقوم بمهمة، وهي كيفية إيجاد الطريدة، والخطاب المكاني الذي يجمع شمل كلّ من الذكر والأنثى، يكون بمرتبة الشاهد على ما يجري؛ مثلما تكون المقابلة بين الجسدين، في وضعية اختلاف، إنما لا يمكن الرجل إلا أن يؤكد

انتماءه النوعي، صياد اللحظة الخاطفة، والرقص في طبيعته الاستكشافية، مكاشفة اللحظة المكثفة، والسعي الدؤوب لاستثمارها، من خلال التعبير بمختلف القوى، وهي تتنوع مهارةً وجدارة، كما هو مفترض، مثلما أن الأنثى، لا تبقى في مكانها، أو تعيش محكومة بمؤثرات نظرة الآخر، بنصف إغماضة، والدخول في حالة من التجاهل، ليكون الحوار الجسديني، منتقلاً إلى النهاية المرجوة، كما هي مباغتة الصياد لطريدته، وأول ما يقوم بها، وهو في إثرها، الإمساك بها من الخلف. فالمؤخرة عتبة دنيا تستثير الناظر، وكل إحالة إليها، توجّهها، في منحى احتيازي، في متناول المباغِت.

في حيّز الإيماءة:

الرقص، في أصله سلوك إيمائي، والإيماء يضفي على الرقص، باعتباره الفن الذي يمكن أن يسلك بالجسد، ليكون معايشة روحية ليس إلا، ولكنه، يشكل امتداداً حدودياً، سهل الخرق، لأن ثمة قابلية واجبة، لإحداث الخرق هذا، أي إن الرقص لو افتقد وظيفة الإيماء، لما أمكن للجسد أن يدخل في حوار مع النقيض، أن تكون اللذة موجودة، من خلال المعايشة البصرية، أو طبيعة الملامسة، وأن التفاوت، يمكّن من استرضاء العنف القائم، عبر جسد نافذ، وآخر منفَّذ فيه.

ولعل الإنسان هو الكائن الوحيد على ممارسة سلوكيات إيمائية، التي تكون في الأصل، متطورة عما هو حركي، لغوي، وإنما مع فارق مساحة الرؤية والقدرة الاستبصارية للمقصود هنا، وفي الرقص، حيث يساهم الجسد، في تزويد صاحبة بالكثير مما يريده، دون أن يسميه، ولكنه، معلوم عنده، ويمكن التوقف عند حدوده، من جهة الذين، يتابعون دروس الإيماء، أو يكونون مطّلعين على المغزى الرئيس في الإيماء، حيث يكون في جوهره، كما أرى، خروجاً من الباب الواسع، من بيت الجسد، بمنازله الكبيرة، والمتعدد الطوابق، إن جاز الوصف، تنويهاً لأهمية القوى الكامنة فيه، ودخول من الشباك، لأن الرقص هذا، هو من الجسد حركة، وإليه قراءة ضمنية للحركة، فتتردد الرموز في واجهة الحركة الجسدية، كاشفة عن مقاصد متنوعة في الجسد.

الراقص، يحبب الجسد إلى صاحبه، إذ لا يمكن العيش دونه، فهو دونه، وكإنسان، يستحيل العيش، وهو إذ يستهدف التصعيد بمقامه الدنيوي، إنما يصعّد بحقيقته الدنيوية

بالذات، بماديته، يلمّح إلى المؤثر الكبير فيه، وأعني بهذا ما يمتد في الجهات الأربع فيه، كخطاب معرفي، كلون أبيض، يهضم كل الألوان، دون أن يغيّبها في ذاته كلياً، وهو أنه لا يبعِد الإنسان عن ذاته، بقدر ما يدخِله في العالم الذي لا يريد أن يصرّح به مباشرة، ليزداد ارتباطاً بذاته.

في هذا الحراك الخارجي ـ الداخلي، يقف الطرفان: الذكر والأنثى، وهما يبذلان ما في وسعهما، ليكونا حقيقة العلاقة الممتدة في التاريخ، أن يسلّما أمرهما لما هو تاريخي، كمن يترك تحت الماء، يتداخلان بطريقة ثانية، حيث مبتغى الراقص، أن يطوي المسافة أو المكان الفاصل، والزمان العائق، ويستعيد وحدته، عبرها، مستعيداً (حدوتة ـ أسطورة) الكائن الأول: الموحّد، إنما باعتباره البداية الحدوتية ـ المؤسطرة، والنهاية البصرية السمعية، وتكون هي: الأنثى التي استساغت مبادرته الحركية هذه، بإتقان شروط اللعبة الجنسانية في الصميم.

في فحوى الإجراء الرقصي، تمارس المؤخرة دورها المنوط بها، وهي أنها أكثر من كونها مؤخرة، إنما هي التجلي الأعظمي لثقافة، تخجل من أن تسمي نفسها، أن تفك (خيمتها) الجسدية، وتحصي عدتها المكونة لها من الداخل، بمعنى أن تكاشف ما هو تاريخي متنوع بالذات، وهي ذاتها، تلك الثقافة التي ننشد إليها، كنظّارة، كجمهور، كمشاركين طقوسيين، أو شعائريين، سواء تعلق الأمر بظهور أجساد شبه عارية، في أمداء طبيعية أفريقية، متماهية كثيراً، مع تاريخ مقروء وشمياً، أو إشاراتياً في ظواهرها، مع تحديد معالم متمايزة، أو داخل معابد، تولي الرقص أهمية كبرى، لأنه بمثابة بوابتها الكبرى نحو العالم الذي خططت له بداية (الانسلاخ عن الجسد، كمفهوم مادي، زائل)، أو في أكثر صالات الرقص العالمية أبهة وتمثل ثقافة متطورة، ففي الحالات كلها، نكون داخل الأجساد هذه، كما هي خرافة الحية التي قيل إنها في البداية كانت، كأي حيوان، يدب على أرجل عدة، فتم مسخها، إذ عوقبت، بجعل أرجلها داخلها، فصارت تزحف على بطنها، ولكن في الوقت ذاته، فإن الأفريقي، كما هو متردد، وحده من يضفي على الحية هذه التي اعتبِرَت ممسوخة، تلك القداسة اللافتة، كونها تلمس الأرض بكامل جسمها، أي تعرف كل ما يجري في باطن الأرض، ولعلنا في محاولتنا هذه، ونحن نرقص، أو نعيش مناخاً رقصياً، إنما نحاول استعادة أصولنا الأولى، وكما هو مفترض، ونحن نلمس كل ما هو كائن، أو متوارٍ في أعماقنا، أننا عبر مؤخراتنا،

نتصارع، أو نخفي ما لا نريد الكشف عنه، بينما نحن واقعاً نعيشه، ويعني هذا، أن الحديث عن المؤخرة، وجانبها الإسقاطي، وغير المفكَّر فيه، إن جاز التحديد، بحث مكاني، زماني، في حيثيات هذا البعد الخفي فينا، وهو ظاهر لنا، في الكثير من حقيقته، حيث إن تسويق العلاقة التفاوتية بين كل من الراقص والراقصة، وبصيغة فنية، لا يخفي ما وراء الستارة أمامنا، من حيث الخشية مما يكمن (خلفنا)، وكيفية ترتيب (بيت الجسد)، بمن فيه: من يديره، من يهتم به، من يلزِم بحراسته، من يتابع شؤونه، باعتباره عالماً قائماً بذاته، وأن استحالة الأنثى جسداً ينتهي بمؤخرة، وهذه تستحيل ملاذاً شبقياً، لذتياً، وأن استحالة الذكر جسداً، هو الآخر، يقفز على (مؤخرته)، لأنه يتقدم صوب الأخرى، وهو بالتالي يستحيل طاقة حركية، مبعثها الرغبة في تجاوز جسده (وهو المعتبر أصلاً: تكوينياً)، وهو يحاول استعادتها (اجتيافها)، وفق منطوق علم النفس، أي جعلها منصهرة في داخله، كما هو المرئي في توحدهما معاً... إلخ، إن كل هذه الممارسات الإيمائية، وعبر اللمس، وغير اللمس، تعزز من سلوك الجنسانية هنا.

في حيّز اللمس:

أن نلمس الشيء، هو أن نتعرف إليه، ومن منظور علم نفس الطفل، يكون اللمس أول درجة اتصال له بالعالم الخارجي، وذلك بطريقتين مترافقتين تقريباً: من خلال الرضاعة، والعلاقة تكون فموية، ومن خلال وضع يده على ثدي أمه، فيكون الشعور بنوعية الملموس: دفئاً وبروداً، نعومة وخشونة، ملئاً و فراغاً، وصلاً وفصلاً. وفي الرقص، يمارس اللمس دوره الكبير، وهو يستعيد هذه اللحظة الأولى (ألفباء الجسد) في علاقته مع الخارج والداخل معاً.

في تفاوت العلاقة الجنسانية (في إطار مفهوم الجندر: النوع)، يستمر الذكر في تأكيد نوعه الجنسي، حيث الحركة تكون فعلاً، والفعل خطاباً جسدياً جلي السمات، في التحرك المحيطي، وملامسة الأشياء، بثقة ملحوظة، كما لو أن التشبث اللمسي بالمكان، ومن خلال التحرك في الجهات كافة، مع انثناءات الجسد: جسده، وانعطافاته، أو أكروباته الأرضية، في بعض الحالات، مأخوذاً بسياسة جذعية مدروسة بدقة، وانتباه إلى عالمه الخلفي، إلى مؤخرته، وكيف تستجيب له، حيث يجرها وراءه، ليغيّبها داخلاً، شاداً الأنظار، على عموم جسده، باعتباره امتداداً يبقي المؤخرة في الخلف (المحجَّب)، بينما

تستمر الأنثى، مع استمرار الذكر، في ما ذكرتُ، فهي داخلة في عداد الجاري لمسه، الأنثى ملموسة، أكثر من كونها لامسة، وفي الاعتبار اللغوي الجنسي، يكون اللمس والملامسة، تجاوزاً لغطاء اللحم الخارجي، أكثر من كونهما مجرد احتكاك بين جلدين، أي إن المعنى هو: الجماع، ممارسة الجنس، وهي مبادرة تبتدئ كرغبة شاقة طريقها، من خلال الذكر، حتى لو بدت المرأة غاوية، كما هو المقروء تاريخياً، ولهذا تكون علاقة الأنثى باللمس علاقة مجازية، ملحقة بالآخر: الذكر، لأنها مقيمة في المكان، لهذا يكون الاحتضان فعلاً أنثوياً أكثر، وعبر علاقة الأنثى بمثيلتها، وهو سلوك تبادلي ندّي، بينما اللمس، وكما في الرقص، ومن خلال مد اليد إليها، أو تطويقها، وتحريكها، في فسحة مكانية معينة... إلخ، فكل ذلك، بمثابة إعداد لها، لتكون في مقام رغبته الممثَّلة هنا، وكأن جماعاً يتم في الهواء الطلق، أي كأن تمكناً ذكورياً يحدث أمام الملأ، ووفق ما هو موضوع، أو متَّبع عرفياً.

وما التحرك الأفقي للمرأة، أو الاهتمام الأكبر بزينة الجسد، وحتى مكيجة الوجه، سوى هذا العمق التاريخي المفتوح للنظر الداخلي، لما يتوضح من تفاوت علائقي، لما يخص جسد الأنثى، هذا الذي يجري تتبيله (من المتبَّل)، أو تبهيره (رشه بالبهارات)، وهذه خاصية لمسية يدوية، إنما خارج نطاق الموصوف الذكوري، وكما هو بين النساء أنفسهن، حيث تكون عملية التزيين، كتقانة فتنة جسدية موجَّهة تاريخياً، تلويناً لرغبة الرجل، زيادة إيقاع الرغبة القائمة. وبدقة أكثر: للتأكيد على أن الذكر، ما زال الحيوان الشمي، والمبصر لما يحيط به، والقادر على قنص طريدته، ويكون سلاحه، هو ما نشاهده، في زخم حركاته، أي: استعراضها، لتكون النتيجة المحقَّقة باسمه، هي ذاتها النتيجة التي تجعل الأنثى بمثابة الوليمة اللحمية الفاخرة بين يديه.

ولعل ما انتهينا إليه، ليس تقريراً عن رغبة، رغبتي أنا، وإنما، هو مزاولة مهنة باحث، يتحرى ما وراء المظاهر، وراء المشاهد التي تفتن السمع والنظر، وتتستر على حقيقة المراد من كل ذلك.

كما في مفهوم اللمس والملامسة، وكيف يمارس الرقص دوره، في تثبيت المفارقات.

في حيّز نوعية الحركة:

سواء في قراءة النصوص التاريخية، أو الآثار القائمة، يظهر وكأن التاريخ، كما هو المنحوت والمرسوم، بمثابة صنعة الرجال، تقانة الذكور واقعاً، وكأن ليس من حضور للنساء، كما هو شأن المؤخرة، هذه التي لا تُرى باعتبارها كتلة لحمية، أو مختصراً جسدياً، لا علامة فارقة إنسياً له.

وكما هو راهناً، حينما نتلمس في أمور كثيرة: أدبية وغيرها، كيف تكون الحركة ميزة الذكر الكبرى، وحتى في الأفلام، إذ يندر أن يكون الوجه الأول في الفيلم، وجه البطل، بالمعنى الدلالي، هو الوجه الذي يملأ الشاشة بداية ونهاية، هو الوجه الفاصل والواصل بين مشهد وآخر، إنما يكون الذكر، في المجمل حامل الفيلم، ومحموله المعرفي والرمزي، مدوّن فكرته، والساعي وراءه.

هذا يخص جانب الحركة، ولمن يجب أن تكون الحركة، وما هي سياسة الحركة... إلخ.

فأن يكون الذكور اندفاعيين، مواجهين لما يعترضهم، وبنوع من الثبات، إنما تكون ثمة تربية، هي التي تفسر هذا الجاري بالطريقة هذه، لأن ثمة سلطة تمنحهم شرف القيمومة الزمكانية أكثر، بينما الإناث، فثمة ما يقلق هنا، ما يجعلهن، كما كان سابقاً، مأخوذاً بالانفعال، ليس لأنهن انفعاليات أكثر مما يجب، وإنما توقيفهن المزمن، في مكان ضيق، وتقليص صلاحياتهن، وإلزامهن بأنشطة من الخارج أكثر، هو الذي يدفع بهن، إلى أن ينكفئن على أنفسهن أكثر، أن يجدن عالماً، لا يتحقق إلا في الخيال، وهو من صنع ذات الحالة والمقام، حيث الانفعالية ذات منشأ ثقافي، وهذا يشدنا إلى السلطة، ملاحظة أن السلطة معايشة، وحالة تكيف، وتدريب على المباغت، مثلما هي تمرين للذات على تنويع الحركات، وإغناء اللغة، ليكون التفكير قدرة على حل المشكلات الطارئة.

في الرقص، مجمل الحركة ذكورية، وهذا يبعد ما هو انفعالي عن الذكر، إنه يوزع انفعالاته في دائرة اوسع، فهو غير مرئي، كما يجب، بينما الأنثى هي محيط ضيق، وتكون أكثر عرضة للمشاهدة، ويكون الانفعال مرئياً بآثاره أكثر.

إن الطريدة تنفعل أكثر، لمرأى القناص: الصياد، بينما الصياد، فلأنه يتحرك كثيراً، تغدو

رؤية خطوط الانفعال في وجهه، وعلى جسده، صعبة، ولهذا، فإن الرقص حين يكون ذكوري الطابع، فلأنه يسمح لنا بمعاينة أكثر لما يخفيه، وهو أنه يمارس تجديداً متنوعاً لعلاقته مع التي يعتبرها ملحقة به، أعني حين يعتبرها ذات خاصية مؤخراتية مربربة، وفيها يتلاشى انفعاله نسبياً.

ولعلّي، وقد توقفت هنا، أمتلك المشروعية، في التقدم، خطوة إضافية، ومن خلال المسار البحثي، لجلين ويلسون، وهو المسار الذي يفيض معنى إضافياً، بدوره، من خلال المثال المتعلق بمغني الروك أندرول «مايكل جاكسون»، أي: كما سماها (لغة الرقص الخاصة عنده، معتمداً على الأنتروبولوجي ديزموند موريس، حيث وصفه بأنه (ديك الروك)، وشرح ذلك، أن هذا الديك، وكطائر ينتمي إلى أميركا الجنوبية (تكون ذكوره زاهية الألوان بينما تكون إناثه ذات ألوان بنية أميل إلى السمرة الفاتحة)، ومن ثم ركّز على نوعية الرقصة عنده، وهو يغني (وقد لاحظ موريس أن صرخات جمهور مايكل جاكسون لم تكن تنطلق استجابة للمقاطع الموسيقية أو كلمات الأغاني، بل لحركات القدمين البارعة التي يؤديها. جلين. ص ٢٣٦).

يتشرف بنا هذا القول المركَّب عالماً آخر، طي العالم السالف الذكر، وهو المتعلق بذلك التجاذب بين كل من الألوان الزاهية، ومن طبيعةِ هذه، أنها تنطلق إلى الخارج، تغمر العينين، تغشاهما، من منظور نفسي، مثلما أنها تؤكد العمق الذكوري فيها، كما لو أنها حركات متماوجة لا تهدأ، مثلما أن الألوان الخاصة بالإناث، هي بنية، تميل إلى السمرة الفاتحة، أي إنها تمثل وضعاً سكونياً، وهو ذات الوضع الذي يضع الأنثى في أهبة الاستعداد لتلقي مؤثرات الذكر. وأظن أن موريس قد فاته الحقيقة المتعلقة بـ «ديك الروك» من خلال الحراك اللوني المختلف، وأن حركية الألوان الزاهية، تمثل قمة التجلي في النشاط الجنسي، في مداهمة النظير النقيض بالرغبة، وأن العملية لا تخرج عن نطاق الخطاب الجنساني. كما يأتي التركيز على حركات القدمين، وهي ذاتها تلك الحركات، التي نشاهدها أحياناً، في سلوكيات طيور، لحظة التوادد الغريزي من جهة الذكور فيها، إلى إناثها، كما لو أنها تعرض عليها طبيعة رغباتها، وما هي عليه فحولة، وهذا وجه آخر، داخل في غمرة النشاط الخاص بالرقص، حيث التباعد والتقارب المتتاليان، وبسرعة لافتة، في حركات القدمين، ترجمان النشاط الجنسي، وإفصاح عن توافر الطاقة الهائلة.

خلفاً، ضمناً، أو في السياق، نتلمس في مجمل الخطوات التي تتبعناها، مثل هذا الطابع التركيبي، في مقاربة ما هو مثير، لصيق بما هو جنساني، وفي أبعد الأبعدين، تكون ثنائية الصياد، أو المطارد والطريدة، وعملية السيطرة عليها، ونيل اللذة بملامستها، فعلاً رمزياً، نيابة عن التصفية الجسمية: اللحمية. إن جاكسون، يُستنسَخ في كل الذين يهتفون له، لحظة رؤية حركات قدميه، ومن جهة الإناث، حيث يسلمن له، كقدوة ذكورية، فحولية، مؤخراتهن، وجبة شهوية دسمة!

رقصة المولوية

المولوية، نسبة إلى رجل التصوف الشهير «جلال الدين محمد» ونسبه «المولوي»، والمولود في بلخ من أعمال خراسان، سنة ١٢٠٣م (وثمة من يؤرخ ولادته، بسنة ١٢٠٧)، وتوفي سنة ١٣٧٣م، والمستقر في قونيه: البلدة التركية المعروفة، وصاحب المقام: المزار المعتبر هناك، وهو العظيم الأثر، في تاريخ التصوف، من خلال الدمج بين الجسد الراقص والموسيقى، وخصوصاً آلة الإيقاع: الدف، وآلة النفخ: الناي، وآلة العزف: الساز، وهو يشبه العود، وهذا المثلث الموسيقي، في مصادره الثلاثة، لا أظنه تم بمحض الصدفة.

المولوي، كما هو مدوَّن عنه، وعن حياته، عاش في عصر مضطرب، فقد كان هناك حرب جنكيز خان على العالم، وحروب الصليبيين وقتذاك، وكل ذلك أثَّر في حياته، وفي الطريقة التي اختطها لنفسه، والذين جاؤوا بعده من أتباعه، ممن سُمّوا «الدراويش»، وخاصية السماع، والدوران حول الذات، ومظهر لباسهم ذي الأرضية الواسعة، التي تشكل دائرة تتسع تدريجياً، إلى مستوى معين، مع دوران الدرويش، المريد المولوي، حول نفسه عدة مرات، ومن نقطة واحدة، ابتغاء للتلاشي في الحضرة الإلهية، وربما يذكرنا هذا، بمفهوم النيرفانا في التوحد مع الإله: النيرفانا.

ومما يعرف، هو أن المولوية، شجِّعت كثيراً من قبل السلاطين العثمانيين وولاتهم، وهي ما زالت قائمة، وهذا يضفي طابعاً إشكالياً على الطريقة الصوفية هذه: دينياً ودنيوياً معاً[٧].

والسؤال الذي يطرَح هنا، هو ما صلة المولوية كرقص صوفي، تعبدي، أو ديني،

بموضوعنا، هذا الذي لا أظنه قابلاً للقراءة، أو للأخذ به، بسهولة، من خلال المسافة القيمية الكبيرة، كما يبدو، بالنسبة لمن يميّز بين رقص ورقص، والهدف من كل منهما؟

أصوغ سؤالي، بدقة أكثر، ولأنني، أشدد على ما أقول، في كل ما أوردته، أو تعرَّضت له شرحاً، وتفسيراً وتأويلاً: أي علاقة تقوم بين مفهوم المؤخرة، ورقصة الدراويش السالفة الذكر؟

يمكن أيَّ معنيٍّ أن يذهب بالفكرة المطروحة هنا بعيداً، والجزم بأنها لا تقبل بهكذا تداخل، أو هذه العلاقة، واعتبار الموضوع في أساسه، توليفاً على توليف، ليس إلا.

ويمكن المهتمّ، أن يعاين الموضوع، في أكثر من اتجاه، معتبراً أن ثمة ما يمكن النظر فيه، ما دامت المولوية معايشة مسلك، والتخطيط له، ولو أن في الموضوع ما يستثير قلقاً.

مثلما أنه يمكن الباحث في الموضوع، الأخذ بعلاقة موضوعة، كهذه، على محمل الجد، ومتابعة ذيوله، وما يمكن أن يسفر عنه هذا التحري الصامت، أو غير المتوقع، بنهاية محددة!

لهذا السبب، أراني إزاء مثلث روابط تخص العلاقة الموصوفة، والمتجلية في ما يلي:

المولوي مسكون بهاجس الخوف من الجسد، والجسد، لا يمكن أن يُخفى بطابعه التركيبي، وهو أنه بالقدر الذي يكشف ما حوله، يبقي الداخل، وحتى في الخارج، ما يعرضه للقلق كثيراً.

المولوي مسكون بهاجس التحرر من سلطة الجسد، وامتداده الخارجي، باعتباره مسرح تجليات اجتماعية، ورهانات قيمية، متعددة المسارات، إنه خطاب مقروء ما بين سطوره، أكثر مما في سطوره من حقائق، وأن ثمة تاريخاً منفتحاً على أسئلة دون أجوبة، أو أجوبة ناقصة باستمرار.

المولوي مسكون بهاجس إرضاء الجسد، بطريقة ما، لأن هذا الجسد يعنيه، ويشي

بوجوده المادي واقعاً، وهذا يفضي إلى نشاط قيمي متشابك، هو صراع القيم بوجوهه الثقافية المختلفة.

هي ثلاث نقاط متقابلة، تمثل مثلثاً متقابل الزوايا، ومحكومة هذه، بأفق للنظر، عن المولوي جسدياً، بالطريقة التي ينزع عن ذاته تلك السكينة التي تهدّئ من روعه!.

كيف يمكن التعريف بالمولوي، مولوي الطريقة المرئية والمسموعة؟

يريد المولوي التخفيف من عبئه الجسدي، التحرر من أدرانه التي يتفكرها كثيراً، أن يعيش حقيقته الروحية المزعومة، وكأنه روح دون جسد، بسلسلة لامتناهية من الحركات الخاصة!

لكن المولوي، لا يجرؤ البتة، على أن يدَّعي أنه لا يستند إلى الجسد: جسده هنا، أن الحركات التي تؤثر فيه، مثلما هي الأصوات الموسيقية المحددة، تلك التي تتناهى إلى مسامعه، لا تثير تغيرات في نفسه، ومن الداخل، ولا تبرز التعابير المرافقة، في محيط الوجه وسواه.

إن تمايزه الرقصي، هو احتيال محض على الجسد، مكر فيه، وباسمه، لأن ثمة انعكاساً تفاعلياً يرتدّ إليه، وعليه، فإنه مشغول بالقلق كثيراً، قلق من أي شيء؟

من كونه أكثر شعوراً بالخطر الذي يمكنه أنه يجعله عرضة للأذى، وبشكل مفاجئ، قلقه على مؤخرته بالذات، لأنه من خلالها تتنوع صلاته مع العالم الخارجي، لا يستطيع الجزم بها، كمصير، حيث المؤخرة تربطه بالأرض، مثلما أنها تشكل (نافذته) الطبيعية، تذكّره باستمرار، بما هو مادي، بالسلوك الهضمي، كما هو الشبق الذي لا ينفصل عما هو هضمي بالمقابل.

يتخذ الجسد المولوي، وهو يترجم حقيقته المادية إلى حقيقة رمزية: معنوية، كل ما شأنه، لينسى أنه كائن إنسي، معرض للفناء، للاندثار، وما عليه إلا أن يبذل المزيد من الجهود لمعانقة روحه.

لكن كل حالات صمته، وهو يرقص بطريقته التي تختصر الكوني في ذاته، لا تمنعه من

أن يسمع ضوضاءه الكونية، صرخات الوجود التي تضغط عليه، كما يوضح ذلك، جانبُ الدوران حول الذات، ومن خلال المثلث الموسيقي: الإيقاعي، والنفخي والإيقاعي، وكأنه يطلب كمالاً، ولهذا، تبدو قدرته في التحكم بمحور جسده، من الوسط، حيث تُترك المؤخرة، متحررة من القسم الأعلى، كما هو ظاهري، لكون محور الجسد، مجاوراً للمؤخرة بالذات، وهذه، تنذر صاحبها، كلما حاول تفكيراً، أن ليس من خلاص، أو ليس في الوسع، الخروج على الجسد.

في كل الإحالات المرجعية، يظل الجسد فخر الجسد، مثلما تظل المؤخرة، العبوة الناسفة المحولة داخلاً، لكأن ثمة ما يأتي في غفلة، ومن الخلف، لكأن المؤخرة تقيم في عراء النظر، متاهة موت، أو معرضة للموت، بطرق شتى، لأن لا مجال من تجاوز المحظور، محظور انحدار الجسد.

المولوي يناشد ربه، ويدخل في صمت ورع، صمت، هو تطهير للجسد من كل رغبة بما ينسَب إليه مادياً، والدوران، هو مقاومة النفس بالنفس، والجسد شاهد على ذاته، ولكن، هل يكون في وسع المولوي الداخل في حالة جذب ذاتية، الاقتناع بأنه يسير بجسده، نحو الجهة التي تشكل خلاصاً له، ممن يتهدده، هل يمكنه الإفصاح عن ورعه دون البحث عما هو مادي فيه؟

أن ترسم منطقة الجذع، حلقة، هي في هيئة الكون، والإنسان هو المركز، وتكون الحركة الأفقية، مع دوران الجسد، والدوران، المتمثّل في الحركة، دخولاً في المركز الكوني، نُشداناً لما هو إلهي، فإنها لا تقيم فصلاً بينة مكونات الجسد، لا تزيح المؤخرة جانباً، وإنما، بالعكس، تفرض المؤخرة قوتها، حضورها، دنيويتها، قابليتها للتلاشي، وهي تجرُّ معها من يمثلها حياً.

عبر المؤخرة، مع المؤخرة، ثمة تخلٍّ عن الدنيا، عزوف ما، عنها، ميل لافت إلى العزلة، إلى القليل القليل، انتظاراً للموت، تجاهل لكل الرغبات التي تبقي المرء منفتحاً بشهواته على العالم، وهذه سياسة واضحة الأركان، ولهذا لقيت قبولاً كبيراً، عند أولي أمر السياسة، وما زال الأمر قائماً، لأن ثمة تعطيلاً للقوى الجسدية، جعل نسبة من القوى الاجتماعية، أو الطاقات المجتمعية، في حالة العطب، أو الهمود، وهذا، يمنح أولي أمر

المجتمع هؤلاء، امتيازات أكثر، لفرض سلطانهم، وفي الوقت ذاته، لتوجيه الثناء لممارسات رقصية من النوع المذكور، ليدوموا أكثر.

أن يكون السلطان، الخليفة، الحاكم، ولي الأمر، راضياً عن المولوية، وهي طريقة تصوفية، أن يجري تحبيذ للرقصة اللافتة بجمالياتها، في حيّزها المولوي، لا يعفي هذا من سؤال يتبلور في الظل، وهو: ثمة طريق يمهّد أكثر، دون مقاومات، يعزز من مقام هؤلاء، ويمنحهم عمراً مديداً أكثر.

إن المرونة الهائلة، والقدرة الجبارة الكامنة في جسد المولوي: الذكر بامتياز، أعني حين تكون المولوية ديانة ذكورية، طقوساً وشعائر وتعبداً نصياً، يمكنهما أن يثيرا الكثير من الأسئلة، تلك التي تبحث في مصدر المرونة المتشكلة، والقدرة الجبارة، أن تولّدا إعجاباً بالمرئي، وكما هو الدوران المستمر، وبقاء الرأس في وضعية ثابتة، مائلة قليلاً، تعبيراً عن التسليم بما يجري طبيعياً، عن الاستسلام للممكن حدوثه، ولكن، هل هما قادرتان، في السياق ذاته، على تمهيد الطريق، للجسد المسكون بحمّى الراقص، جسد الذكر الحصيف، والإعلاء من قيمة الجسد، دون إمكانية مكاشفة ما وراء الحركة الدورانية، وراء الدائرة التي تنفتح، من خلال اللباس، وكأن الجسد لم يعد موجوداً، دون التفكير في الموت، ومن يمكنه أن يستفيد من كل ذلك؟

المولوي يعرّض نفسه للخطر الذاتي، خطر التخلي عن الذات، في الوقت الذي يكون فيه الآخرون في فوضى الحالة الاجتماعية، والسياسية، وكما رأينا، في التقديم، كيف أن بذور المولوية، انتعشت في الوقت الذي كانت فيه حروب جنكيز خان، وكذلك الحروب الصليبية، تروّع البشر: المسلمين، بصورة رئيسة، وأن الذين عناهم أمر كهذا، كان يدفع بهم، إلى سلوك الطريق الذي يبعدهم عن حقيقة ما يجري، ومحاولة طلب الهدوء، أو الهدنة مع الذات والواقع القائم.

إن الله لا يهرب حيث يقيم هو، ولا يمكنه أن يقطع صلاته بعباده هنا، ولكن الذي يحصل، هو أن الذي يسبب خراباً إثر خراب، هو الطابع التمثيلي للجسد، الطابع الفني الروحي، كما يسمى، والذي يقدّم الجسد، على أنه في الطريق الصواب، والتغلب على العوائق الدنيوية.

ثمة خوف من المؤخرة، وعليها، خوف، هو السبب، للدخول في حلف ما، مع الجسد، في اللعبة الدورانية، اللعبة التي تكفي بقاء الجسد أكثر تكيفاً مع سلامة نفسية محروسة، وترك الدنيا بكل متعها، لمن يعيش فيها، أو يسوسها.

وما يمكن إثارته هنا، هو أن المتمعن في الجسد المولوي، والذي يظهر مدى انحراف الرأس الذي يتبدى مائلاً على جهة جسمية (مائلاً إلى اليمين)، مرافقاً، أو في موازاته من الأعلى، امتداد اليدين، بحيث تكونان في مستوى الرأس علواً، وتبرز راحة اليد اليسرى مسترخية، شبه مفتوحة نحو الأسفل، بينما راحة اليد اليمنى، مبسوطة، وموجهة نحو الأعلى، في عملية تشبه التحليق بالجسد عالياً، والدخول في غيبوبة الآخر: الله الواحد الأحد، بالطريقة هذه، كما تقول ملامح الوجه، إذ العينان، تظهران بدورهما مغمضتين، بينما القدمان في نقلاتهما، هما اللتان تقومان بخاصية الانطلاق بالجسد، في محاولة نبذ الأرضي، ومن خلال قراءة النص المولوي: المدوَّن والمسموع (عبر أناشيد مرافقة)، والنص الجسدي المتحرك، يستطيع أن يربط بين حركية الجسد هذا، وذلك الحنين المتواصل، أو المركَّز إلى الأصول الأولى، حيث كان آدم، بالمعنى الديني الإسلامي، أو وفق مدوناته الميثولوجية ـ الحكائية، آدم الكائن الوحيد الأوحد، المخلوق الإلهي المفضَّل، والذي أبصر نفسه في الجنة، متداخلاً معها، الكائن اللامنظور، إلا من قبل خالقه، حيث تكون ولادة حواء الرمز من صدره، جهة القلب، كما يقال، هي بداية النهاية لعصره الذهبي، لزمنه الفردوسي، إذ تبدَّى الثنائيان البشريان، والتحول الانعطافي في تاريخهما النازل إلى الأسفل، بعد حكاية الشجرة المحرمة، ذات الثمرة الغاوية، وكانت بداية اكتشاف الطعام، بظهور إبليس على الحدث الكوني الممسرح، وكان تناول التفاحة المفترضة، بداية انزلاق آدم، بفعل الخطيئة المعتبرة حوائية، أي أنثوية الخطيئة القاتلة، وبروز دور المؤخرة، وهي تنفتح على الأرض، إلى الأسفل، لتخليص الجسم من فضلاته ذات النسب الدنيوي الأرضي: الزائل، كما لو أن ثمة ربطاً بين البدء بتناول التفاحة المتداخلة مع حواء، وبجلي الخوف، وكأن مشهدية الجسد، الجسد الذكوري، كما تقول المولوية، محاولة قلب لنظام أرضي، حوائي النسب، واستعادة ما كان آدمياً، تليداً، كما هي الرقصة الزوبعة، التي تسعى إلى تحرير الجسد من جاذبية الأرض، والرفع به حالياً، سعياً للدخول في المخفي: السماوي، كما ذكرت، وربما كان في هذا التخصيص النوعي: رقص المولوية، اتجاه ذكوري، عنصري العلامة، وفي الوقت ذاته، تصعيد بالذكورة، وإعلاء من شأنها، وحتى محاولة إدانة لما يجري، على الأرض، في عملية تعويض، تكون السماء

هي الملاذ الآمن، عبر التخلي عن المؤخرة، ذات الصلة بالأرض، أعني بإبقاء المرأة في الخلف بعيداً عنه، وجعلها المؤخرة التي يتم تجاوزها، كما لو أن هناك ما يمكن التغذي به روحياً فقط.

ولعل المتابع لهذه الطريقة الصوفية، التي ابتدأت في إيران، من جهة الممثل الأول لها، ومن ثم انتشرت، وتأصلت في تركيا، يلحظ هذا البعد التهليلي، والباطني لها، وكيف يدخَل بالجسد في عالم من الوجد الحميم، كيف يترافق صوت المولوي، مع حالة الدوران، مع الموسيقى الصاعدة، تجسيداً أكثر للتكامل، أي صك تنازل لصاحب الجسد عما يعنيه دنيوياً.

هنا، لا يمكنني أن أنزع عن المولوية قدرتها على مخاطبة الأرواح، وكذلك، الدفع بالقارئ إلى أن يفكر بطريقة مغايرة، تلك التي تروّج للمولوية، كممارسة روحية، تهب المؤمن بها هدوءاً وسكينة عامرين، وتحاول الجمع بين الأعراق، كما لو أن الاختلافات كانت، أو جاءت مصطنعة، ومغرضة حقيقةً، وباعتبارها فناً روحياً شرقياً، ولكنني، أظل، في مواجهة هذا المسلك الذي يمارس دعاية للمولوية، بصفتها تطهيراً متكرراً للروح، وتوحداً مع الخالق. في الوقت الذي يزهد المولوي بكامل دنياه، لصالح المالك لها، وبذلك، يؤمّن مؤخرته، من كل خطر داهم، لأن لا مجال للتفكير في توقع حدوث، أو ظهور خطر كهذا، طالما أن انسحاباً مؤخراتياً قد تم من الدنيا، وهو ذاته الانسحاب الذي يبشر أولي الأمر، بأنّ ثمة ضماناً أكثر، ليرقصوا على طريقتهم، أن يثملوا دنيوياً، ويؤمّنوا، في الوقت نفسه، على سلامة مؤخراتهم!

المؤخرة، وبعضٌ مما هو منظورٌ في الرقص الشرقي

لا أدري ما الذي ألح علي في أن أورد، ما نُسِب إلى الإغريق القدامى، في اعتبارهم الشخص غير المتعلّم بأنه (شخص لا يعرف الرقص. جلين. ص٢٣٨).

فالموضوع واسع، شاسع بأبعاده، وأن يكون الرقص هو العلامة الفارقة للإنسان المتعلم، فإن هذا يعني، أن الرقص، ووقتذاك، كان بمثابة الملح للطعام في المجتمع، حيث من خلاله، أو اعتماداً عليه، كان يسهل نقل المعلومات، أو يتم التثقيف، أو تنشأ عملية

التربية بالذات، ولكن ماذا يعني لو قيل إن ثمة من يتناول الطعام، دون أن يداخله ملح؟ لا بد أن يكون ثمة علة، تمنع ذلك.

في ضوء ما تقدم، أكاد أجزم، وأنا على بيّنة، من أن الرقص سلوك جمعي، استقطابي، عام.

أن في السلوك القائم هذا، يمكن التمييز بين الأشخاص، معرفتهم في مراتبهم، ومدى نضجهم.

بالمقابل، ماذا يمكن القول في الرقص الموصوف شرقياً؟ هل ينطبق حكم الإغريق عليه؟

لعلي أستطيع القول، وبيسر: نعم، نعم، نعم! وحين أثلث قولي هذا، فبقصد إبراز العلاقة بين مكونات الرقص الشرقي، كيفية نشوئه، الطبيعة الثقافية لهذا الرقص، ومنحاه القيمي، وكيف يُنظَر في أمره. فأن يكون رقص شرقي، يعني وجود حكم قيمة، توجه مسلكي عام، يجمع بين مجمل الذين ينتمون إلى الدائرة الصائرة جغرافياً: الشرق، رغم وجود سوء فهم في العلاقة المرسومة بين مفهوم الرقص الشرقي، بجعله واحداً، وكل من ينتمي إلى الشرق، في اعتباره ممهوراً من الداخل بمؤثراته، أي أن ليس في مستطاع أي شرقي تجنب مؤثرات الرقص هذا.

ثمة تحديد للمفهوم، مثلما أن ثمة تقييداً لقول الإغريق، ولكن تبقى الصفة الغالبة هي القائمة.

بين متلوع برؤية الجسد العاري، وشغوف برؤية المؤخرة، وهي ترسل ذبذباتها، في الجو المشبع بالدخان (علامة أخرى، على طبيعة التفاعل مع هذا الفن الحركي)، وجسد يدخل في نطاق اللعبة، هو الجسد الأنثوي، بالوسع مكاشفة الأرضية التاريخية، تلك التي تجلو الجنسانية مأسوياً!

بدءاً من الآهات المرسلة، مع نفثات الدخان (أو الشيشة أحياناً)، والنظرات المحدقة، وهي تمتلئ شبقاً، والأيدي التي يلهبها التصفيق، أو التي ترسم حركات في الهواء، لها معنى مباشر، والأجساد التي لا تثبت في كراسيها، وانتهاء بتلك النظرات التي تتسمر، من

خلال رؤية منطقة محصورة بين أسفل الجسم الأنثوي (الفخذ: عتبة رؤية مقدَّرة لما فوقه)، وأعلى الحوض، حيث يكون الجذع، والذي يشير إلى ما دونه، تتلون المخيلة، وتطلق العنان لأفكار مكانية، تتداعى في أهبة المكان (في الملاهي خصوصاً)، أو (أمسيات الطرب الخاصة)، متلونة بسلسلة متداخلة من الصور المستنسخة، والمتطابقة، تلك التي تتمحور حول ذاك المكان المتحرك (فيصل التفرقة)، والملهم للمأخوذين بالمعطى، أو وهم يحاولون التدقيق، رغبة في اقتناص المتاح للمشاهدة، من خلال حركات رؤوس، كما لو أن محاولة من هذه، تفلح في تحقيق المرغوب فيه، ولكنها محاولة، تؤكد ما هو جائز قوله، وهو: ثمة وليمة للجسد الشرقي، في طابعه الأنثوي، والمهم هو ما يتبدى عبر الحركات، والتلوعات المتعددة المقامات، هذه التي تفصح عن نواياها، وكأن ثمة قاعدة أخرى، تبصم عليها بالعشرة، وهي أن (الأمي شخص لا يقدّر متعة الجسد الشرقي الراقص)!

في الكتب، وفي الروايات، يمكن مشاهد مختلفة، أن ترينا هذا الجانب (سوف أتطرق إلى مكانة المؤخرة في الرواية لاحقاً)، ولكن الجاري في السينما، هذا القطاع المرئي والساحر كثيراً، والذي بات شاغل الألباب والقلوب، سواء من قبل الذين يهتمون بالفن السينمائي، أو بالتمثيل، والذين تعوَّدوا ارتياد الصالات السينمائية، ومعايشة أحداث الفيلم الشرقي أكثر من غيره، وفي عتمة الصالة، حين تهتز المؤخرة على الشاشة، أو تسدها، ويستشعر المتفرج حرارة ما في «أسفله»!

هذا الجمع بين معايشة الغلمنة، أو الشبقية، أو ما سمّي «الإيروسية» والجلوس في عتمة الصالة الخاصة بالسينما، أو حتى في المسرح، جمع لا يخلو من سياسة مقايضة لافتة، تختصر الجسد في البعد الغرائزي فيها، حيث العتمة هي التي تطلق العنان للأهواء غير المسماة، غير المصرَّح بها، في أن تظهر خارجاً، دون أن تُرى، لأن الموجودين، يشكلون جسداً واحداً، وتتوتر العلاقة بين المؤخرة التي تستقطب الجسد، عبر تأنيثه: الوليمة المشتهاة، والجسد الجمعي الذكوري، هذا الذي يتبغدد، مستمتعاً بالمكان، مستعيداً، من خلال المتوافر، أو المتهيَّأ، ما كان عليه وضع سلفه الموغل في القدم، وهو في عتمة الطبيعة، داخل دغل، أو أكمة، أو في موقع جغرافي آخر، متمكن من رؤية ما يبتغيه، في متناوله، وهو يحدد المسافة التي تسمح له بالنيل منها، ذلك التقدير الغريزي، بغتةً، لكون الذي يهتز، يشكل عنواناً بارزاً، هو الاسم المدوَّن محفوراً في الذاكرة، وقد أنعش ظهوره

المشهد المترامي الأطراف، رغم ضيق مساحته الجسدية، ولكنه، من فرط التأثر به، فرط انتظاره، وهو متفعل داخله، يسيح في المكان: أرضاً وفضاءً، وهي الفرصة المواتية له، لهذا الجسد الجامع بين مجمل الأجساد، للتنفيس عن المزمن فيه.

والسينما، وعن بعد، أبدعت في تجسيد هذا الجانب، هذا الولع الجسدي، ومحاولة تجسير الفجوة بين ما هو عليه المعنَّى جسدياً، وما يعيشه مختلفاً، في التخيل، أو في اللحظات المختلسة، أو لحظة الانصهار في الآخرين، كما هم المتواعدون، في جلسة أنس خاصة، سكارى الموعود، كما لو أن الصورة المتحركة سينمائياً، تمثل حقيقة الجسد واقعاً، مرادفة ما هو عليه المتفرج، فالكبت الموجود يفرَج عنه، نسبياً، كما هو المشهود، والمتحقَّق من ناظر حيادي.

المتميزون بغنى ملحوظ، لا يخفون هذا الاندماج بالبطن، أعني بالرقص الشرقي الذي يمثل حالة شواء لذات المؤخرة، لمحيطها، لما هو منتظر تلمسه، والإيروسية فعل طبخي ناري المقام، في حيثياتها النفسية والتاريخية والثقافية في المجمل، كما هو ضجيج الرغبة في الداخل، وإقدام ذكوري على التلذذ، مثلما همو المعروفون بـ «الغَلابة»، عندما يكون تصريف المكبوت صعباً، لأن المتاح لهم، لذلك، يكون أقل الأقل، ولهذا يكون المسموع، أو المتخيَّل، مما يشاهَد، أو مما هو محكي، مادة، للدفع بالذكورة، في أن تمارس حضورها، وفي الحالتين، ترتد الأنثى إلى سلعة لحمية، إلى الطريدة التاريخية المتحركة في أحبولة الذكر هنا.

أ ــ في مثال السينما:

تمنح صالة السينما مرتاديها، وهم جالسون في عتمة المكان، الكثير مما هو منشود لذتياً، مما يبحثون عنه، بالقدر الذي تسمح الصالة هذه، بمكاشفة الكثير مما يجري خارجاً، دون تسمية، حيث الحركات التي تتم في صمت، ترسل خطابها الضمني دلالات قيمية مسماة، وربما، يكون لها خافت، أو صدى، يكفي لتركيز السمع، لمعرفة ماذا وراءها، وكذلك نوعية الأصوات المسموعة والمتوترة، الأصوات التي تمثل صرخات شبه مكتومة، أنّات ميدانيين مصابين بجروح بليغة، إن جاز التشبيه، ولعل ذلك يشكل وضعاً قياماتياً، قيامة الجسد بداخله على ظاهره، إلى درجة أن كثيرين، لا يجرؤون على مصاحبة

نسائهم إلى صالات السينما (الصالات العادية خصوصاً)، وحتى الأكثر رقياً، وخصوصاً أكثر، عندما يكون المعروض فيلماً يتضمن مشاهد تُعتبر إباحية، أو تتضمن هز بطن، ليس من باب الحرص على سلامة النساء، وما يكون عليه مناخ الصالة، وإنما، وهو الأكثر إمكانية تذكّر به، لأن هؤلاء أنفسهم، سيكونون في موضع شبهة حتى من أنفسهم، إذ يواجهون غالباً ما ليس في مستطاعهم ضبط أنفسهم، كبح جماح سلفهم الصياد، وتجاهل وجود الطريدة، وبصفتها الطريدة المنتظِرة لمن يكون أهلاً لها، كما تقول الرغبة، وسيكون وضعهم نشازياً، طالما أنهم يكونون ملزمين بكبت ما يعيشونه داخلاً، فهم ليسوا وحدهم، وتحمّل ضغط الموجود في الداخل، ولأنهم أنفسهم، أيضاً يريدون هذه الاستقلالية الذاتية، واتخاذ الحركة المطلوبة خفية، مع سواهم[٨].

وربما في ذاكرة صناع السينما، كفنٍّ برجوازي في أساسه، فن نخبوي، ثم بدأ التعامل معه على أنه فن قابل للتوسع في مفهومه، وهو لا يستثني أي شيء، للنظر فيه، داخل الفيلم المتحرك.

شرقياً، وبالنسبة لعلاقة السينما بالواقع، ثمة مسافة هائلة بين غائية السينما، ومجتمعها الثقافي، والواقع الذي رصدت له، وما كان يجب أن يكون، وبكثافة، فهذه السينما بنسَبها، كائن قادم من الخارج، قبل كل شيء، ولكن، على طريقة: هذا الولد من ذاك الوالد، تكون السينما هذه، من ذاك الواقع، الواقع الذي يُزعَم أنه مرصود من قبلها، وفي الكثير من الأفلام، من جهات مختلفة.

والحديث عن الرقص، وخلفية الرقص، ومن يشجع على الرقص، وأي رقص يكون هذا، يتطلب المزيد من المتابعة، ولكن في السينما العربية، والمصرية خصوصاً، نظراً لدورها الريادي، يبقى للرقص (طعمه) المختلف، من منظور (أكلك منين يا بطة)، وليس بمبالغة، إن قرأنا ما قالته الكاتبة والصحافية اللبنانية منى غندور (حب ابن الذوات للراقصة، التي تجعله ينفق عليها ويترك دراسته، «حدوتة» تبنّتها السينما المصرية لسنوات طوال)[٩].

ابن الذوات، كما سُمي هنا، وكما تظهر اللغة الأصل، من خلال مفردة (الذات) وتمايزها، وقد أصبحت رمزاً، أو علامة فارقة اجتماعياً، ، هو شخص نخبوي، صياد يقتنص اللحظات، الفرص، التي تمكنه من النيل من طريدته باستمرار، وهو يتمعن طويلاً:

مؤخرتها، أعني، وهي تمتد أمامه جسداً، دانياً، معطىً له، في وضع انتظار، وهذا يفصح عن علاقة مركّبة، فهو يشير إلى أنه قادر على نيل المراد، نظراً لإمكاناته المتوافرة، ولأنه ــ وهذا هو الأهم ــ لا يمكنه أن يعلن عن نهاية ما، لهذا الشبق الذكوري، عن هذه العلاقة التي تختصره في هيئة (ضرس وبياض عين)، بينما تكون الأنثى (ثدياً وفخذاً) وكل منهما يقابل الآخر، مثلما يستدعيه طباقياً، كما لو أن العلاقة التاريخية، كانت هكذا منذ قديم الزمان، ويسمح كل ذلك، بالمزيد من إيجاد فنون التحايل، أعني اعتماد سلسلة مناورات، لجعل اللعبة المشَرعنة، كما يظهر، قابلة للتجديد، إلى أجل غير مسمى.

وأظن أن كتاب محمود قاسم (السينما المصرية والإثارة)، يمكن تلخيصه، في هذا المضمار، وهو (السينما المصرية ولعبة هز البطن)، أو (فعالية المؤخرة الأنثوية)! وهذا لا يشكل تقليلاً من قيمة الكتاب، أو يكون تعريفاً سلبياً له، من باب التقديم له، إنما هو تبيان طابع المغامرة والجهد المعرفي الدؤوب، وحتى توخي الحذر في اختيار الكلمات، نظراً لحساسية الموضوع، كما هو المعاش، في الثقافة المتداولة عربياً، ومصرياً قبل كل شيء، لكون الأمثلة هي مصرية، والموضوع يتعرض للسينما المصرية، كما يدل العنوان، سوى أن الفصل الأول، يتطرق إلى أبعاد مفهوم (الإثارة)، بصدد القبلة، مشاهد العري، المشاهد الجنسية... إلخ، في السينما العالمية، تمهيداً منطقياً، للدخول في موضوعه الساخن حتى اللحظة، ورغم أن المقدمة، جاءت شبه بانورامية، لكونها تطرقت إلى مساحة المحظور الثقافي: الجنسي، وسواه، في الساحة الثقافية العربية والإسلامية، وما الذي يرصد هذه المتغيرات أو المستجدات، ويلوّن فيها.

إن قراءة الكتاب (وهذه ليست قراءة في كتاب، أو عرضاً له)، تبقى مفيدة، لأنها تأتي تاريخية، ومن خلال أمثلة مختلفة: أسماء، مع أسماء ممثلات قبل كل شيء، لأن الموضوع يتركز عليهن، وأسماء مخرجين، لأنهم يقفون وراء صناعة الفيلم هذا أو ذاك، ولهم مرتكزهم الثقافي.

ولعل ما ابتدأ به، في الفصل الثاني عشر، وتحت عنوان (حسية الرقص الشرقي)، يظهر مدى تجذر حسانية الرقص الشرقي، طابعه الدوائي النفسي المدمَن عليه هنا وهناك، ومن خلال إشارة لافتة، تخص فيلماً خالف المعهود، والمحارَب ظاهرياً (في منتصف السبعينيات ازدحمت قاعة سينما رويال بالإسكندرية بالجمهور الذي أخذ يتابع فيلم

«على من نطلق الرصاص» لكمال الشيخ باهتمام شديد، وفي وسط الأحداث روعي أمر بالغ الأهمية، وبدا كأنه الصدمة... أن الفيلم ليست به راقصة، ولم يذهب أبطاله إلى الملاهي، أو الكباريهات).

ويعلق المؤلف قائلاً: (هذه ملحوظة في محلها، ففيلم في السينما المصرية، حتى تلك الفترة، وما بعدها بلا راقصة شرقية، يعني أمراً بالغ الاستغراب، فلا شك أن وجود الراقصة يعني المتعة الحسية للمتفرج الذي يدفع ثمة تذكرة من أجل مشاهدة قطعة من اللحم الأنثوي، وليس أبداً لمشاهدة فن ممتع)[١٠].

يبقى السؤال الأول: لماذا (خيبة الأمل هذه)؟ هل لأن المتفرج لا يجد متنفساً لغريزته؟ هل لأن ثمة صعوبة للوصول إلى جسد أنثوي، إلى (إحدى علب الليل)؟؟ أي إحدى بنات الهوى!!

أرى أن ثمة ما هو أعمق من ذلك، لأن ليس كل الذين يحضرون عروضاً سينمائية، هم من نخبة العازبين، أو الفقراء (المعدَمين)، وإنما لأن ثمة متزوجين، وميسوري الحال. إذاً وراء الأكمة السينمائية هنا ما وراءها، إنها عودة لأسطورة الجسد الأنثوي التي يجب أن تتجدد بلا هوادة، أن تعيد إلى الواجهة الذكورية، وفي عتمة الصالة، لحظة انطلاقة الرغبات الدفينة وغير المرئية من مكامنها، ذلك الجسدَ الأنثوي المربرب، وهو في متناول الذكر، وهو في أوج طزاجته، وعلى مقياس الرغبة النفسية، وليس كما هو مسكون بعرفٍ جسدي مفروض عليه!

إن معايشة الجسد المتخيَّل، أو الجسد المتحرك أمامه، وهو في فسحة من الأمان، محسوبة، ومع جمهرة من البشر، ومن مستويات عمرية مختلفة، وربما من ذات الجنس، خلاف الوضع الذي يبرزه وحيداً (تصوروا أن فيلماً يتم عرضه، ويكون ثمة شخص أو شخصان، أو ثلاثة، جالسون في الصالة، يتابعون ما يجري، من خلال التلامس الجسدي الفيلمي، أو من خلال مشاهد لا تخلو من إثارة، وفي ميدان الرقص خصوصاً، ماذا يمكن أن يكون الوضع النفسي!؟)، إن وجود الشخص في الصالة، وفي عتمة، أو بين آخرين، كما هو مشهد الجذب الجماهيري، أو الحماسة الجماهيرية، القطيعي، أو الشعائري، أو الهستيري، يضيّع المسؤولية، بحيث لا يكون أي كان، في معرض المساءلة،

ولهذا، يكون الهيجان الجماهيري، أو الهبّة العاطفية: الغريزية، في سمتها الجمعية، مجالاً خصباً، وصالحاً، ليندفع المكبوت، لينطلق الصياد المتموضع في حالة سبات في الداخل، وبالطريقة التي تتناسب والحالة النفسية، والمناخ السائد، وتلك التي تتبدى بجسدها، بحركتها، هذه التي تملأ الشاشة بمؤخرتها، أو تمارس هزات متواصلة للمؤخرة، أو هز البطن الذي لا يعدو أن يكون الترجمة الأدبية (رغم التحسس الموجود من العبارة هذه)، لما لا يمكن البحث فيه صراحة، أو في حضور الآخرين، دون مراقبة ذاتية محكمَة، لهذا يكون الجلوس في الصالة فرصة ثمينة، لإعطاء النفس المزيد من الحرية المفقودة، من انفلات المشاعر، تجاه المستجد، لكون المعروض، يمثل الخارج عن نطاق الملكية، ولأن ثمة نوعاً من التسابق، أو التنافس الضمني، بين جمهرة الصيادين المطاردين رمزياً، يمثلهم مجموع المتواجدين داخلاً، كما لو أن نهماً جماعياً، أو نهشاً ضارياً يتجلى طقسياً، أو شعائرياً، وإكسسوارات المكان وما يخرج عن تاريخ الرؤية المباشرة قائم بوضوح، وتسمَع أصوات همهمة، وحركات، تتيح للمراقب عن قرب، والمعني بسيكولوجيا الأعماق، ماذا يكمن وراء هذا التدفق الهستيري المخفي برموزه الصريحة، وأي أنثى تستطيع تحمل كل هذا الإقبال، وكذلك التزاحم والتدافع، إزاء جسدها، أي مؤخرتها، وهي تلوح عالياً، بحركة، تمارس مزيداً من التوتير في الصالة، وتسعير الذكورة...! إن اللواتي مزقن أورفيوس الأسطوري، نخب حب فائض هوسي، يتراءين هنا، وقد تحولن إلى رغبات مندفعة ذكورةً، ليكون أورفيوس، هذه المرة، متحوِّلاً، في هيئة مؤخرة أنثوية مؤسطرة.

أن تقوم الراقصة بعرض جسدي محتسب، أن تستثير مشاعر المتفرجين، أن تهز بطنها، كما هو موصوف، وأحياناً، أن تلعب الكاميرا السينمائية، كاميرا المخرج، بإعادة تركيب: توليف صورة الجسد، وكيفية تماوج رغبات المصور، من خلال المخرج، خلف الكاميرا، بجعل المؤخرة أكثر ضخامة (هركولية)، إلى درجة سحبها إلى الأمام (إلى الشاشة البيضاء)، لتملأ الشاشة هذه، فلا يجد المتفرجون أنفسهم، إلا في الوضعية التي يكونونها داخلياً، أي في وضع انفجاري. إذ إن المؤخرة التي تتحرك، وتتماهى مع الشاشة البيضاء، وهي تتوارى بداية وراء غلالة قماشية رقيقة (مثلث الهتك، الغواية الناسفة، والمثيرة) وداخلها، مع قلب نظام اللعبة (في لعبة الذكورة، يكون الذكر هو المبادر، المتحرك، والمرأة: الأنثى هي القابلة والمعرَّضة لنفاذ فعله)، وما في ذلك من جموح المشهد التصويري، تتحول المؤخرة ذاتها إلى شاشة، تدهم/ تخترق ليل القابعين في شبهة المكان المعتم، والشديدي الحركة بهوائيات مشاعرهم الرغبية المستجدة، حيث يختفي البياض،

ويغزو الملون، وربما المثير المحجّب بالغلالة الرقيقة، أعين الرابضين المتوقدين في أماكنهم، ليكون الفيلم هو خطاب المؤخرة الوحيد الأوحد، القادر على تحرير جنّي القمقم، على توسيع حدود الليل، ولو لوقت وجيز، فيكون افتراس بالنظر، وتماهٍ مع اللون الأوحد سواداً، أو شبهه، وهذا ما يدركه المعنيون بلعبة الألوان، ولعبة الأجساد المقدمة، أجساد الراقصات (تحية كاريوكا، سامية جمال، بديعة مصابني، نجوى فؤاد، فيفي عبده... إلخ)، وليتأكد هذا الإغراء البصري، في إعادة تركيب الجسد، والجسد الذكوري، رغم أنفته الظاهرة، من خلال أسماء تتعدد مقاماتها، مثلما تتنوع أوصافها، وطبيعتها، أو حظوظها، من جهة الرشاقة، ومقاييس النحافة أو الرهافة أو السمنة، ومدى نفاذ مؤثراتها في العيون المتفرجة، بديلاً من عموم الجسد، وهو معرَّض لسياسة الغواية، عندما نجد أعداداً، تتنامى من الممثلات، ذات المكانة، وهن يسعين إلى تقديم مشاهد، ولو مختصرة، لحركات، تمثل رقصات مدروسة، تبرز مناقب مؤخراتهن، أي تشير إلى صلاحيات مضاعفة، لها، لبطونهن المعرَّف بها أكثر ليونة ومرونة!

لهذا، فإن دراسة الفيلم العربي، لا يمكن أن تتم واقعاً، دون أن يكون الرقص، بصيغته المقدمة، مدخلاً كبيراً، للتعرف إلى بنيانه الوظيفي، أو طابعه السياسي والاجتماعي والتربوي كذلك، والمجتمع، بمجموع بناه السياسية والثقافية، يمثل المرآة الكبرى، لرؤية حراك الجسد الفعلي فيه.

والسؤال الآخر الذي يستحق الطرح، فيه، هو: أين هو الجسد الراقص ذكرياً؟ هل المرأة وحدها تستطيع الرقص؟ هل يستحي الرجل حقاً من مؤخرته، من هز بطنه معها، في مشهد مصوَّر وأمام الملأ الأرضي؟

كما رأينا في الصفحات السابقة، فإن على الرجل، أو الذكر، أن يظل محتفظاً بعلامته الفارقة، وهي أن يبقى في المقام الموصوف فيه، ألا يتلخص في نطاق المؤخرة، أو على خلفية منها، وإذا كان الرقص، وباعتباره، في كل نوع منه، عرضاً جسدياً، يشير إلى كل من الرجل والمرأة، فإن المتصوَّر في الرقص، وحصراً، بالنسبة للرقص المعروف شرقياً، هو أن يكون خارج حزامه الممهور بما هو ذكوري غالباً، أي أن ينسى أنه يتعامل مع العالم الخارجي بمؤخرته، أنه يحاول التفكير في جسده، على أنه يمكنه تجويد الحركات الجسدية، والالتفاتة إلى أسفل جسمه، من ناحية الخلف، وأن يتابع مجموعة من

المتفرجين، وهم يتابعون حركاته، أن يتخذ من جسده، بياناً أنثوياً معكوساً، وهو يوزع نظراته بين هزات بطنه الخاصة، وما دونها، حيث المؤخرة تتمرجح، والعيون المركزة، على النطاق المرئي أكثر من غيره، في جسده، وأظنه قادراً على إبراز حركات، في منتهى الخفة والرشاقة، أن يكون الجسد الذي يخفي كلاً من خاصتي الذكورة والأنوثة، أي يكون الجسد الحيادي: المنزوع النوع، بطاقته التي تكمن فيه، كما هو ملحوظ في تلك الحركات التي يتميز بها راقص الباليه، أو المتزلج على الجليد، بطريقة فنية، أو القائم بأكروبات أرضية بارعة... إلخ، ولكن الحركات الأخيرة هذه، كما يظهر، توسّع حدود النشاط الجسدي، مثلما أنها تبعد عنه النظرات المباشرة، وهي تستنطق صفة الجنسانية فيه، لأنه يعتمد على تلك الرشاقة التي تتلبس كامل جسده: الأطراف، مع الكتفين، مع الصدر، ومرونة الرقبة، والسيطرة على المكان بصرياً، ولا يوجد ما من شأنه الانحصار في الدائرة الضيقة، إذ يرسل خطابه القيمي، اللحمي، من خلال هزات، تفصح عن دلالتها، أو المؤخرة، وهي تري علامتها الفارقتها، بوصفها أنثوية النسب، كما هو الجاري الاتفاق عليه هنا وهناك.

وثمة مفارقة، تتلخص في الخروج عن الدائرة المرسومة هذه، عندما يتحمس رجل ما، أو ذكر، وهو يشد عصابة، أو منديلاً على ردفيه، ويندفع إلى الأمام، مظهراً خفته الرقصية المؤخراتية، وسط تصفيق الموجودين، أو التعليقات المختلفة، وهذه، في حقيقة أمرها، لا تعني أنها تستحسن جانب المهارة في الرقص المرئي، ولا الجرأة في فعل الرقص، ولو أن رؤية ذكرية متفحصة لجسم مكسوّ، تستثير نوازع شعورية معينة بالتأكيد، أن رؤية أنثوية، لها مسرىً تقويمي ذاتي مختلف، وانبجاس هواجس، وتصورات، تمارس مقارنة ضمنية بين حركة تجلو جسداً ذكرياً: مشعراً، وآخر، هو جسده الأنثوي، يكون ناعماً، خلواً من الشعر ذاك، وإنما المفارقة المشخصة في ذلك، حيث يكون اندفاع الرجل، يكون بقصد التعليق، أو المحاكاة الساخرة، وليس المنافسة مع أنثى: راقصة محددة، والتأكيد على أنه قادر على منافستها، إلا أنه يأبى ممارسة هذه الحركات، لأنها تميل به نحو العالم الذي يكون مكان غزوٍ له، عالم الطريدة، عالم المؤخرة التي تمحي في الأنثى طابع الإنسي، وفي الوقت ذاته كذلك، تجرده من طابعه الذي يعرَف به، وهو صفة الذكورة المائزة، وهنا تكمن القيمة التفاوتية المريعة في تقويم ميكانيزم الرقص الشرقي، الرقص الذي أُضعِف همة، وزحزِح مقاماً، واختزِل أهميةً ودلالة روحيَّتين، ومنذ تاريخ طويل، حيث التاريخ الجسدي المرئي هنا، هو تاريخ الجسد الذي يصعد بتماميته، بحثاً عن الكائن

الموحّد للجنسين، في المشهد الإنساني المنشود، لجعل الذكر فعل الواجهة، والأنثى فعل المؤخرة، مع تجاهل مقصود لما كان يقال، وما زال، هنا وهناك، وهو أن المتعلق بحقيقة الأمي، إذ الأمي يكون إنساناً من نوع مختلف، في نطاق جنسانية أكثر انقساماً على حقيقتها التاريخية، إنه الذي لا يعرف التمييز بين كونه ذكراً أو أنثى، أنه في الأول الصياد، وفي الحالة الثانية: الطريدة!!

وفي السياق ذاته، إثر ما تقدم، لا يمكن المرء المعني أن يتجاهل هذا التقارب الجمعي والمختلف، بين تجلي الجسد الذكوري، وهو متقدم بما ينتشر من شعر، يغطي مساحات مختلفة جسمياً، وما يشكله مشهد الشَّعر هذا، من انطباع بوفرة الذكورة، أو خاصية الفحلية، وتأكيد رغبة الأنثى في ذلك، الأنثى التي تتمنى لو أن جسمها ينبسط سطحاً مرناً، ناعماً، لا تنبت فيه شعرة واحدة، ليكون الاختلاف على أشده، وما في التقابل هذا، من حضور تاريخ غير مدوَّن، حيث المشعَّر ذاك، ينبري المطارِد، الحامل لنفحة غابية، أو لصورة لاحم، أو مشتهي جسد، بجسم نظيف، مفجّر لرغبته، ليكون خير ممثل لما هو برّي، بينما الأنثى، وكما تقول المنتجات الأكثر تعبيراً عن المدنية، في طابعها التجميلي، وقدرات الإغراء المدروسة، بينما هذه، تمثل عالم المدينة بامتياز، كما لو أن الأول، يريد البقاء، بمسلكياته مسكوناً بما هو برّي، غابي، كما هو فعل رغباته الموسومة، بينما الطرف الآخر، طرف الأنثى، فتكون المدينة، أو حضارة الجسد المخدعية في طريقتها المولَّفة ذكورياً، هي التيمة الأكثر بروزاً في خانتها الجنسانية، أو النوعية كذلك...

وربما تمكنت السينما العربية، من توظيف هذا الحس الجسدي ببراعة، لأنها معنية، بما يجب عليها القيام به، وهي تقدّم الجسد كثيراً، على أنه لحم معروض للبيع، ولكنه اللحم الذي ينبض من الداخل، ولو أنه ينبض وفق المطلوب، والحدود التي يلتزم كل نوع، في مختلف الأعمال التي يكلَّف بها، باعتماد سياسة شديدة الوضوح، إلى درجة الابتذال أحياناً، وهي تحيِّنُ الفرص التي تقدم نوعاً متقدماً على آخر، أعني، وهو يستمرئه صانعَ لذة، ومعتّقها، كلما التقى به: التمسه!

إن القول بأن (هز البطن في أفلامنا هو في المقام الأول حسي)[11]، يعادل القول، وفي المقام الأول، على أن هز البطن، هو إعداد الجسد بطريقة ذكورية، حيث الحسي يتصرف في هذا المضمار، وهو أن يكون قابلاً للنظر فيه، من ناحية مقوماته الجمالية المختلفة،

ولكنها تظل، رغم الاختلاف هذا، ذلك الجسد الذي يتقدم ببطنه، ظاهر الوجبة، ويشير إلى المؤخرة، الجهة التي تغري للقيام بالمناورة الذكورية، ليلتقي السمع والنظر معاً، والشم يمارس مسحاً للجسد الملموس.

لهذا، لكم تكون وظيفة المخيلة بسيطة، من الموقع الحسي الذي تتموضع فيه، ومنه تنطلق، أي تلك الوظيفة القريبة هدفاً، بحيث لا يعود في وسع القوى النفسية، أن توسع حدودها، أن تحيل الجسد إلى كيان روحي متجاوز لحقيقته المادية، وأنه أكثر من كونه ملء السمع والبصر الحسيين بالمقابل، كما هي المسافة التي يقدرها الصياد، لاجتيازها، والتحكم بالطريدة: الأنثى.

وسواء أمكن تتبع حيثيات الرقص الشرقي، وبدءاً من الواجهة الجسدية الأنثوية: المؤخرة هنا، من خلال جمالية السمنة الممدوحة، أو من خلال مستجدات ذوقية، تزيد في ملاحة المرئي، وتحديداً في النطاق المضروب حول الخصر، منطقة الجذع، السوار اللحمي المحدد لطبيعة المؤخرة، بالنسبة للراقصات التي تتابعت أسماؤهن، وتنوعت مقاسات أجسامهن، وحتى تلك الحركات التي ارتبطت بهز بطونهن، أو ارتجاف مؤخراتهن، أو بالنسبة للممثلات اللواتي رغبن في أن ينافسن الراقصات بالخبرة، ليضاعفن من الشهوة الحسية عند الصياد الذكر[١٢]، فإن ما لم يتغير، رغم التحول الشديد، والطفح الكيلي الملحوظ، في بروز أجساد أنثوية، ينبري في إظهار (محاسن) أردافهن، بحركات محسوبة، أو في إحداث نترات في مؤخراتهن، لاستقطاب الأعين، وهذا ما يمكن مقاربته، كقيمة جمالية حسية مروّعة بدورها، تشهد على تنامي التخلف هنا وهناك.

ب ــ على الخشبة الملتهبة:

لم تأت السينما إلا على خلفية متحركة من الخشبة، من الفراغ المسوَّر، إذ كان الآخرون، رواداً، وفضوليين، ومشدودين إلى رغباتهم، ورغباتهم تقودهم، إلى الجهة التي تحلّق المؤخرة بجسدها الأنثوي غالباً، الآخرون هم الذين يتقاطرون، بناءً على موعد، بالبطاقة، أو بالإعلام الشخصي، مثلاً. على الخشبة، في الفسحة المحروسة، كان تجلي الرقص، وكانت المتابعة البصرية، وجاء الانتقال، من ذات الفسحة الضيقة، أو المعلومة باسم معين، إلى نطاق الكاميرا السينمائية، فالأرشفة الفيلمية، لتبقى المؤخرة في عداد

اللحم المتجدد قوة شبوبية، ولتكون الخشبة عتبة الانطلاقة للأنثى، وهي تعرّف بخاصيتها، كما هو المنشود فيها ذكورة، وليكون مجمل ما هو في الحديث عن المؤخرة الراقصة في السينما، في حالة المستعاد، مع فارق الزمن، وإمكانية الرؤية المباشرة، الرؤية الحسية، التي تعطي مجالاً للقاء مباشر، بعد تقديم «النمرة»، وراء الكواليس، أو بوعد معلوم، وما في العلاقة المفتوحة، من تواصل جسديني أكثر، إنما دون نسيان اشتهاء المتصوَّر بطريقة، لا تخفي بهاءها، اللون، ولا إمكانية الاتصال المباشر، وكل ذلك، يضفي على موضوعة المؤخرة الراقصة، أو المرئية، في المشي، أو التبرج، أو الوقوف، أو اللقطة التذكارية، أو التثني، ثيمة آثارية، أو استعراضية، ترتبط بمكانة الناظر، ونوع رغبته!

«مؤخرة» الرقص الشرقي في مرايا منزوعة الإطار

ما الذي يمكن قوله، أكثر مما تقدمنا به حتى الآن؟

لعل أهم نقطة، ساخنة، في الموضوع، هي تلك التي تتعلق بروابط الرقص الشرقي، حين يختزَل!

عندما يمكن مشاهدة الدفق الكبير من الأجساد التي تتلوى في مهب موسيقى صاخبة، أو موسيقى أخرى، تتكيف مع ذات الحركات التي تبقي الجسد في عمومه، والجسد الأنثوي خصوصاً، محصوراً في حيّز النظر الأرضي، وتكون المؤخرة علامته الفارقة، أي الرقص التي ينفي جل صلاته بما هو فني فعلي فيه، وإنما يشدد على المرئي، في المؤخرة المرئية، للتسويق، واستهلاك الذوق العام.

وفي وضع كهذا، ما علينا إلا أن نغض النظر عن كل التعريفات القديمة منها، والحديثة تلك التي تجعل من الرقص، علامة فارقة لتمييز شعب عن آخر حضارياً، وحتى في مضمار الفلسفة، أن نتوقف عن النظر إلى الرقص على أنه تفتح الذوق روحياً، وإنما تهميش المؤثر فيه!

ولعل مجرد التلفظ بعبارة (هز البطن)، يجعل الآذان مركزة على ما هو لصيق بالبطن، على البعد الدلالي للبطن، والقابلية المرئية للتمدد، أو الصورة المطاطية للبطن، وما يلي البطن، لكون ما دون البطن، هو مسرح النظر أو الظفر، والمجال الأرحب، لعقد الرهان

المتعلق بالغريزي.

عبارة (هز البطن)، وما تحيل إليه المفردة (هز) إيحاء وإيماء، وحتى تصورات حسية على ذلك، وأنا أشدد على ضرورة إلحاقها بالمؤخرة، بجملة الحركات التي تستقي محفزاتها من منطقة التابو المزعومة، ليست سوى الفاصل الحركي، والسهل تلمسه في أبعاده، بين ما هو ذكري وما هو أنثوي، من جهة نوعية الحركة الكامنة، والمتوخى منها، كما تتبدى ثقافة متعددة الأبعاد، في تجليها الأدبي، والتاريخي، والاجتماعي، والفقهي عربياً، وكأن الجسد الأنثوي، لم ينفصل عما كان منذ آلاف السنين، عن مصدره الأم: الأم الكبرى، مع فارق، يتلخص في الإلحاح الذكوري، على ضرورة استمرار الصيغة القديمة المتوارثة هنا وهناك، رغم المظهر المديني المخادع، المضفى عليه، لأن ما يتردد لغوياً، وما يعاش، في حدود الرغبة، ينفي ما يُزعَم أنه التطور!

في وضع كهذا، أجدني، في مسلك ثقافي استبصاري مختلف، وأنا أحاول إماطة اللثام السميك: الركيك من جهة القيمة الجمالية، أو الإجمالية لما هو متضمَّن في المرئي المعتبر تفاخراً، عن صورة الرقص الشرقي، الرقص الذي يتم الثناء عليه، نظراً لمردوده الرياضي الروحي، أو الصحي، ولثراء أبعاده، دون معاينة الفارق بين الأداء الفعلي، ووجهته، والموضع الذي يجبَر على التثبيت فيه، أي، حين أحيل الرقص الشرقي، وكفكرة مشعة، إلى مشهد مؤخراتي!

على المعني بالموضوع، أن يضع عبارة (رقّصني يا جدع)، وبالمصرية، أمام عينيه، ممعناً النظر العقلي فيها، ومن يخاطب من، وكيف تكون المخاطب، وما الذي يتضمنه الخطاب هذا، وما إذا كانت التي تتكلم، تريد من الآخر (ذكرها)، أن يدخل معها في علاقة وجدية، علاقة تصعيد بالجسد الثنائي المشترك، نشداناً لوحدة روحية، أم أنها تتكلم باسمه بالذات، تلبية لذكورته النافذة فيها تاريخياً، وتجاوباً مع أدبيات التاريخ الحسي الجسدي، بموجب ما هو ذكوري، لتظهِر له، أنها في مستوى (جدعها) السالف الذكر هذا، أنها تسلم له نفسها من الخلف، آتياً إياها من المؤخرة، وهي تنغمر جسدياً بإيقاع، من نوع (رقصني يا جدع) أي (خذني إليك، كما تريد يا ذكري)، وهو يقيم معها علاقات تترافق وهزة البطن المألوفة هنا وهناك، أعني (تلاطمات حركات المؤخرة)، وإبقاء الذكر في موقع المشاهدة، باعتباره العين التي ترى، العين التي تستمتع بالمشهد الجسدي

الأنثوي، في المستوى المرغوب فيه، كما رأينا... إلخ، وأي جنسانية فارطة تنبسط للعيان هنا!

بوسع الإنسان العادي، وقبل المتخصص بالموضوع، أن يقول، جواباً عن أي سؤال من نوع: ماذا تعني عبارة (هز البطن) مثلاً؟ وهو يبتسم، أو يضحك في المجمل، كما لو أنه يجيب بحركته التعبيرية تلك، قبل الصياغة القولية، وبتهكم، طبعاً (يعني: الفرفشة)!

العبارة السالفة، ترفع من شأن المؤخرة، تعيد إلى الأذهان مدى صلة المرء بمؤخرته، كيف ينظر إلى العالم من خلال مؤخرته، عندما يسلِّط عليها الضوء، وكأن حقيقته قائمة فيها، عندما يقيم حدوداً أو متاريس يحصّن مؤخرته خلفها، أو يشهّر بالمؤخرة التي تقع في مستوى ناظرية، وعندما يمارس إسقاطات مختلفة عليها، كما هو المرئي والمتداول، منذ سنين طويلة، في إحالة القضية القيمية، في مسردها الجنساني (فصلاً ووصلاً بين الذكر والأنثى)، إلى ما يلي:

تاريخ مديد من الصور والأحجام والنصوص الغفل من الاسم، وأحياناً، تحت أسماء صحيحة، وأخرى ناقصة، وسواها، صريحة، تشير إلى مدى حضور المؤخرة في تفعيل أحداثه.

داخل التاريخ هذا، يبرز وجه ساطع، متقد، ميتا وجه تقويماً عملياً، هو الوجه الذكوري، ووجه متخيَّل بالكاد يُرى، لأن صورة مؤخرتها هي التي تملأ إطار التاريخ المسكوت عنه هذا.

دراما اجتماعية، تجلو للعيان الكثير من الصراعات، عن تفاهات المعاش، عن القيم المتصارعة صعوداً وهبوطاً، عمادها هذا التجاذب، والتحارب، بين مجموعة المؤخرات التي تستأثر باهتمامات الناس (وهؤلاء ليسوا أي ناس)، تتفاوت فيها الذكورة والأنوثة من مكان لآخر.

ثقافة سلطة كاملة، تشمل المجتمع في كل محركاته المادية والمعنوية، تتبدى المؤخرة فيها، كما لو أنها الختم الذي يظهِر آثاره، في الكثير من تجلياتها الحركية هذه، فالجسد لم يكن يوماً، ببعيد عن تشكيل مسلكيته الخاصة به، هي مسلكية المتدبر لواقع حال، بنظام

خطابه المعرفي والاستئثاري، كما هو الاقتداري سطو مقام تاريخياً، وأولو الأمر يدركون ذلك، تمام الإدراك، كما تقول الوثيقة الحسية قبل المدوَّنة حِقبياً، وهم يقيمون رهاناتهم المتواصلة بين مؤخرة، يتم إخفاؤها، تمويهها، وأخرى، ينظَر في أمرها، وثالثة، يهتَمُّ بها، ومن يرعى قائمة المؤخرات الاجتماعية هذه، ومن يضمن بقاءها في المجتمع، في مناسبات، أو أمكنة غير مسماة... إلخ.

بانوراما ثقافة أمة، شعب، تكون الموسيقى فاعلة في التعريف بالكثير مما يميزها حقيقة، وضمناً يكون الرقص، وكيفية النظر فيه، انطلاقاً من القيم التي تسم الحضارة القائمة، فالنظر إلى المكان، وجماليات المكان، وخاصيات الجسد، في المكان، ومآل الجنسانية، مقومات وجود، أو كينونة لهذه الأمة، أو الشعب، وعبارة (هز البطن)، لا تنفصل عما هو مستهلَك ومنتَج هنا.

إن تتبعاً متعدد المستويات، لما يصاغ، أو يكتب فكرياً، أو اجتماعياً، وقبل كل شيء، لما يتم مشاهدةً في المجتمع، وكيفية بلورة ميول الناس، تكوين أذواقهم، والتعبير عن أهوائهم، في الإقبال على ما هو جسدي، في المنحى المذكور، يدلي بالكثير من الحقائق الكامنة، والصامتة.

عدَّادات النظر

لا أظن أن المرء يحتاج إلى الكثير مما يسمى «تقصي الحقائق»، ليتأكد من مدى صدقية الحقائق هذه، وتأصلها في المجتمع، أو كيفية إدارتها، طالما أن ثمة عيناً ترى، وأذناً تسمع، وهما تشكلان عصب المعرفة التجريبية، وفي الوقت ذاته، المجال الرحب، لإطلاق قول استنطاقي.

من مشاهد يومية مختلفة، لحركية المارة، أو أجساد المارة، وفي المناسبات الاجتماعية المختلفة، وخصوصاً في الحفلات الصاخبة، وحيث يكون المجال هذا، فرصة لاستعراضات جسدية، وإظهار المفارقات، دعماً لما هو ملحوظ في الكازينوهات والنوادي، ولمن يريد إمعان النظر، وإجراء المقارنات البصرية، تكون الحقيقة المتعلقة بـ (هز البطن)، في توجهها الاستهلاكي، الخَدمي الحسي، أي بما يجعل الأفراد الاجتماعيين، مصطفين أمام مؤخراتهم، إن جاز التعبير، في مواجهتها، كما لو أنهم، داخلون في منافسة، في رهان،

حول هذا الذي يتخوَّف منه، وفي الآن عينه، يكون متصدراً الأحاديث الكثيرة: اليومية العابرة، وفي صمت، وفي ما لا يُسمى، فثمة سقف مجتمعي، يبقي النظر في حدود انتشاره المحيطي، ملمّاً بمحفزات الجاري وحتى خفاياه.

أن يكون المرء مرتبطاً بما تقدم، أن تكون مؤخرته مرجعه، حكم القيمة المبرَم بشأنه، وبتلك المنطقة التي تسمى، وتكون قابلة للنفخ أو الضمور، هي البطن، وهي تستشرف ما دونها، وأكرر هنا: المؤخرة التي تستقرئ قواماً ومقاماً لوجوده كثيراً، فذلك لا يشكل دسيسة عليه، شهادة زور بحقه، أو تقويلاً له، أو مسوّغاً إفكياً لتشويه صورته، لأن ثمة صورة حركية، جسدية المشهد، هي التي تعري فيه ما وراء الزي المعروض عليه، وتحصي فيه نوعية العقد، أو العقدة التي يعيشها إزاء ذاته، في ما يخص هذه المؤخرة، التي يركّز عليها سلباً أو إيجاباً، بجملة دلالاتها.

ثمة حقل إحصائي، كلامي، متنوع، يقابل هذه المشاهد المثيرة للحساسية، تمكنت من متابعته، من الوقوف عنده، ومن خلال ما أسميه (عدادات النظر)، عند أصحابها، وماذا وراءها، إذ لا تعود عبارة (هز البطن)، أي: حركية المؤخرة، سوى (صدى حقيقة المعاش ضمناً)!

ثمة أمثلة، قد تأخذ مساحة واسعة من الكتابة، ولكنها، ولطرافتها، ولأهميتها أيضاً، أوردها، من جهة لتكون مقروءة أكثر، ومن جهة ثانية، للنظر فيها هنا، بمحاولة دقة أكثر، حيث يندمج فيها الاجتماعي والسياسي، المباشر بالخفي، ومن جهة ثالثة، ليكون القارئ على بيّنة أكثر من ذلك.

في الحالة الأولى: تداخلات ليست بدخيلة:

(هز البطن السياسي [Voltaire]:... هو الغواية، لأن هز البطن يشكل استعراضاً لقدرات لينة تحمل... رقص شرقي: هز البطن السياسي... وهنا نتذكر «هز البطن» كحالة لا نعرف مستقبلاً له لكونها تقدم...

www.arabiccam.com/search_result.php.search_

هلا [... سراج سراج...] الوسط في حفل تخرج عسكريين مصريين شرقي هز هلا... هز خطير. كلمات مفتاحية // رقص. التصنيفات // الموسيقى والطرب...

زلازل متعاقبة تضرب وسط إيران ولا أنباء عن خسائر بشرية:... الإيرانية إن زلزالاً قوته ٥,١ درجة هز إقليم يزد بوسط إيران الاربعاء مما أدى... بعد ١٦٠ كيلومتراً شرقي مدينة يزد وفي وقت لاحق أعلنت وكالة الأنباء الإيرانية أن...

بلوتوث نجووووووووووووووم: هز ولا أروع ـ ثنتين خوات يهزون ـ تهز وهي متقطيه... هز شرقي بشقه رووعه ـ إمارتيه حلوة ترقص بسكن الجامعة ـ هز ورقص دمار بمرقص ـ إبداع بالرقص رووعه..

رقص شرقي: رقص شرقي، الرقص الشرقي، رقص معلاية، رقص المعلاية، هز وسط، رقص خاص، سهرات... رقص شرقي، رقص خاص، معلاية، ريم الخيام، الراقصة دينا، والكثير مع كروان العرب...

كونا: زلزال بقوة ٥,٩ درجة يضرب جنوب شرقي تركيا...:... ٥,٩ درجة يضرب جنوب شرقي تركيا اسطنبول ـ ٢١ ـ ٢ (كونا) ـ ـ هز زلزال بلغت قوته ٥,٩... درجة على مقياس ريختر جنوب شرقي تركيا قبل قليل موقعاً بعض الأضرار....

رقص شرقي ـ Tags34 إغراء Found.) | Dabble Video Search: Belly Danse Belly Dance أليسار ـ Alissar ما فيه احلى من هيك جسم ورقص... Arab's Fun ـ أليسار أحلى هز ورقص ودلع وإغراء وتعيش الفرفشه ويسقط الملتحين...

خبر: ١٣جريحاً في انفجار بيروت وأنباء عن اعتقال أحد المتورطين:

delivers the latest breaking news and information on the IslamicNews.com... الأنباء أن عدد ضحايا الانفجار الذي هز شرقي بيروت منذ قليل بلغ ١٣ جريحاً، وذكرت...

بلوتوث، نغمات، مقاطع، شبكة قطر: هز إماراتي. بريطاني يتعرى في الجامعة. رقص موظفين ارامكو. رقص موت. رقص لعيونهم وبس. رقص بمعنى الكلمة... رقص شرقي(١٢). عرس في حايل. رقصة في الثمامة. رقص بنات...

Down This Video - Download videos from YouTube, Google Video, Metacafe, Daily Motion, Vimeo, etc...: Download videos from You Tube, Google Video, Metacafe... رقـــص شـــرقـــي ـ فيزان. Tags: belly, dance, أماني، اغراء، جميل، جنس، دلع، رقص، سكسي، غنج، sexy هز...)(١٣).

يمكن أحدهم، ألا يعير انتباهاً إلى كتابة كهذه، نظراً للجانب المفكَّك فيها، وكأنها وضّعت بقصد عدم القراءة، ولأن ثمة تنوعاً، يخال للقارئ هنا، أن ليس من علاقة بين فقرة وأخرى، ولأن ثمة مزجاً بين أكثر من لغة، وثمة ما هو أهم، كما أعتقد، وهو عدم وجود أسماء صريحة، بل تكاد الكتابة السالفة، في جملة مكوناتها، وسياقاتها المختلفة، تخلو من أي اسم، وهذا يضفي عليها جواً من البوليسية، أو التكهناتية في المغزى مما ورد فيها، ومن يكون وراءها، والأهم أيضاً، هو أن كتابة مركّبة ترد هكذا، بقي المجال واسعاً للنظر، وبسهولة، لأن ثمة أكثر من عين، تتابع من وراء المنشور، أكثر من أذن تتنصت على ما يجري من همس، وفي خفاء، معنية بأمرها، وما يعنيها هي اجتماعياً ونفسياً، وربما لأن جواً كابوسياً وراء كتابة سطّرت، وأرجئت الأسماء إلى أجل غير مسمى، ولكنها في مجموعها، تري المشهد البالغ المأسوية، مشهد الحقيقة التي تصوَّر، وتسمَع بدقة كثيراً، وتعاش كثيراً بالمقابل، وتترَك دون اسم، أو توقيع اسم ما، وما في هذا الإجراء من تصدع قيمي في الداخل، وحتى اعتراف بمجريات التصدع، في نطاق الجنسانية المهدورة، وهتك الجسد من الداخل، أعني، ما يمس (هز البطن) من سُعار سوقي، يعتم على حقيقة الجسد، ويقيم حداداً على حقيقته، كما هي المؤخرة المعلنة من خلال المقروء.

فهؤلاء الذين تركوا آثاراً، ليسوا الآخرين، إنما هم أجساد، قد تكون في بعض منها، بين ظهرانينا، وهم مطّلعون تماماً على حقيقتهم الجسدية، ومصيرهم القيمي، بصدد الشروخ الكبيرة في جنسانيتهم، والخوف الذي يتهددهم، لأسباب موصولة بالوعي الاجتماعي، والتنشئة الاجتماعية، أو التربية المعتمدة، وصلتهم بمؤخراتهم، وكيفية تقويمهم لها، لحظة تسميتها، أو تصورها سراً.

إن عبارة: المفتاح، في ما تقدم، تضيء الكثير من المعتم في مجتمعات أصحابها، مثلما أنها تظهر مدى التداخل بين الاجتماعي والسياسي وما هو مبتذل تماماً، وكيف يعتمَد عليه، وهذه المعتبرة رتوشاً، أو كلمات لا ناظم لها، ودون مسؤولية محسوبة، هي أكثر من واجهة ومدخل لاستنطاق الكثير مما يعتمَد عليه، ويشكل محفزات سلوكية لأولي أمر المجتمع قبل سواهم، ولو أنها كانت خلاف ذلك، لسجلت أسماء أصحابها، وضَبطت تماماً بتواريخها، ومواقعها التي تمثلها.

في السياق ذاته، نجد كيف أن المعني بأمور السياسة والكتابة الأدبية وغيرها، يعطي أهمية كبيرة لهذا المسلك الاستعاري، وهو اعتباري قاعدياً، حيث لا تظهر عبارة (هز البطن)، وما يترتب عليها من نصاب قولي، برصيده الأدبي والنقدي والأخلاقي، وكيفية موضعة الجسد في ذلك، كما في حال عز الدين ميهوبي، المدير العام للإذاعة الجزائرية الوطنية، وهو يقيّم إيجابياً تجربة التعددية السياسية في الجزائر، ولكنه ينتقد بالمقابل (فضائيات هز البطن)[١٤]، كما لو أن النظام السياسي العربي السائد، لا صلة له بأمثال هاتيك الفضائيات، أن حركية المؤخرة، بصورتها السلبية، أو ارتجاجات المؤخرة، مع هز البطن، لا وجود لها، في الاعتبار السلطوي السائد، وطبيعة الخطاب المروّج لبضاعة (الحمية) خاصة، من هذا النوع، غض النظر عنها، كما لو أن الجاري، يتم في معزل عما يحدث في المجتمع، في استشراء الشهويات المدعّمة بطرق شتى: علنية، أو مموّهة في أماكن (بيع المتع المختلفة) لمن يرغب، وعلى نطاق واسع.

وهذا يذكّر بما كتبه أحدهم، وتحت اسم «فيصل» في (١٨ مايو/ أيار ـ ٢٠٠٥)، وتحت عنوان (عن المهتزة والمحمول)، وهو عنوان لافت، بطبيعته المجازية، وهو يكتب عن ظواهر في منتهى السلبية، لصيقة بالسلطة عربياً، وفي أعلى تجلياتها، وما يحدث بالمقابل، في (صحافة هز البطن)، وأكثر من مرة، وبنوع من التألم والتأسي[١٥]، وفحوى الكلام، هو بؤس الكلام الساري المفعول في بنيته القيمية، هو نفاذ حكم المؤخرة، تلك التي يُتستَّر عليها كثيراً، ولكنها تعلو شأناً ليس في الرواق الجسدي: الجنساني الطابع، وإنما في ما يحدث اجتماعياً، كما لو أن المعنيين بالجسد بأكثر من معنى، هم مقاولو اللحم البشري، وفي نطاق لعبة أوسع وأكثر خفاء، من ناحية الاسم، أي (لعبة الصياد) المسكون بحمّى اللحم الأنثوي، و(الطريدة) الواقعة في شباكه، وهي اللعبة التي تمتد، ويتسع نطاقها أكثر فأكثر، لتتنوع العلاقة الطرائدية أكثر ثقافياً.

وما نتلمسه في ما كتبه مازن بلال، عن ثقافة (هز البطن السياسي) وفي لبنان كنموذج، وذلك في مجموعة تصارعاته القاعدية: الطوائفية والمللية وغيرها، يظهر مدى خطورة العبارة ـ المصطلح:

تصريحات «راقصة» (هز البطن السياسي)

ما يجمع الرقص الشرقي بتصريحات بعض السياسيين اليوم هو الغواية، لأن هز البطن يشكل استعراضاً لقدرات لينة تحمل بداخلها مخزوناً جنسياً، ما يجمع الرقص الشرقي بتصريحات بعض السياسيين اليوم هو الغواية، لأن هز البطن يشكل استعراضاً لقدرات لينة تحمل بداخلها مخزوناً جنسياً، والتصريحات التي تنبع فجأة من زعماء الطوائف اللبنانيين تشكل أيضاً نوعاً من الرشاقة في إضفاء إثارة وغواية لا مثيل لها.

وإذا كانت «الحرية» في لبنان تتلخص في عمليات التراشق السياسي والإعلامي، وتتخذ تقسيماً طائفياً ومحاصصة، فإن «الحرية» تدفعنا أيضاً نحو صورة أكثر كوميدية لما يمكن أن تقودنا إليه المفاهيم المعاصرة مثل الديموقراطية والحرية عندما تلصق بثقافة تراثية، أو بمجتمعات ما قبل الحداثة. والمسألة هنا لا تنطبق على لبنان... لأنها حالة قد تتسع لتأخذ مجالاً حيوياً أوسع من هذه الجغرافية، لكنها في لبنان أكثر وضوحاً لأنه بلد الحرية!!!

تناقضات الثقافة التراثية تجعل من الحرية صوراً لرموز الطائفية في لبنان... وتجعل من حركة «كفاية» المصرية مزيجاً من الإخوان والليبراليين الجدد... وتدفع السلطات السياسية في العالم العربية لمهادنة التيار الإسلامي المعتدل...

كما تخلق تحالفاً ما بين العلمانية والدين بحجة الحريات أو حقوق الإنسان. ووسط هذه الفوضى تضيع ملامح ما يمكن أن يحدث مستقبلاً. وهنا نتذكر «هز البطن» كحالة لا نعرف مستقبلاً لها لكونها تقدم الإغراء، بينما احتمالات القادم مفتوحة.

«هز البطن» السياسي يشكل الصورة النهائية لمحاولاتنا عدم اختراق «المحرمات» باتجاه الحداثة، مما يجعل زعماء الطوائف رواداً للديموقراطية، وأمراء الحروب أبطالاً للحرية... ويجعل عمليات «الديمقراطية» للشرق الأوسط الكبير نموذجاً لاقتسام الدولة بين

«مرجعيات التراث....». في النهاية في الصورة ستبقى «شرقية» بمعناها الاستشراقي... فألوان ألف ليلة وليلة ممتزجة اليوم بكل التحوير الذي نشهده لمفاهيم الحداثة، وإجبارها على التلون بنزعات ما قبل ظهور «الديموقراطية» و«الدولة الحديثة»[١٦].

في النظر إلى المادة المنشورة، وهي تشكل متن مقالة مكتوبة بعنوان لافت، وباسم صريح، خلاف ما مر معنا سابقاً، يمتد، مثلما يتسع نطاق القول، وتتبدى عبارة (هز البطن السياسي)، في أكثر من منحى دلالي، بينما تشكل مفردة (المؤخرة)، ما يُتخوَّف منها، وما يحسَب لها الحساب الكافي، أو المعتبر، يتحرك ميزان السياسي، في مشهد لحمي، مشهد الصياد، القناصة، مشهد الطريدة، مشهد من يستطلع ما هو حوله، ومن يتلمس مؤخرته، للتأكد من أنها لم تُمَس بسوء بعد!

بين هز البطن، باعتباره فن غواية، أو سياسة غواية، والتصريح السياسي المحلي (اللبناني نموذجاً هنا) بوصفه رشاقة، ولكنها استعارية، والإثارة: القاسم المشترك بينهما، يتم الانزلاق خارج المضمار المساعد على رؤية الهدف، على الوصول إلى ما هو مستقبلي مرفَّه.

ثمة تبادل أدوار، بين هز البطن، المؤخرة التي تميل مربربة إلى ذات اليمين وذات الشمال، أو ترتج صعوداً، نزولاً، ولا تعرف السكون: الحياد، والحرص الدقيق على أي حركة، أو ميلان جهوي ما فيها، حيث يلحَظ رقاص الساعة اللحمية جيداً، بيغ بنغ الحدث اللحمي الذي ينذر بالانفجار في أي لحظة، من خلال حالة اللاثبات، أي الوقوف على حافة الجرف المهلك، وتصريح السياسي المتجسِّد مؤخرة ما، هز بطن، بصيغة أدبية، يتحرك في كل الجهات، ليشمل جملة السياسيين، وداخل كل تصريح، كما هي هزة البطن، أو رجاجة المؤخرة، والحوار الصامت، ولكن اللافت لكل من الصياد المرئي تقديراً، والطريدة اعتباراً، ثمة أرض لا تستقر، تنذر بالانجراف القاعدي، أو التصدع البنيوي، كما هو المقروء، لأن ليس من إيلاء اهتمام بما هو كلي، وإنما بالجسد الحيوي المختزل في الغريزة، كما هو الجسد السياسي المختزل في مصلحة عابرة، وفي الحالتين، يكون التهديد بالزوال، ولكن هذا لا يعني التساوي بينهما، فنحن إذ نتحدث عن هز البطن، وآفات الحركة اللولبية، أو الأفقية، أو الدواماتية فيه، وخصوصاً في دائرة المؤخرة، فإنما نقرأ أكثر من جهة، في مرآة واسعة النطاق، دون إطار، ليكون التصريح السياسي،

مرتكزاً على قاعدة اللحم المسكون بارتعاشة السياسي (لحظة لنشوة العابرة)، وكماشة المكان التي تضيّق الخناق عليه، كما تعرض مؤخرته، التي يخاف عليها، للكثير من الخطر.

في السياق، وفي حركة تتابعية، كما هو مفهوم البؤرة، يمتد مفهوم المكان الحامل للبطن المهتز، أو المؤخرة التي تشكل وعيداً مستمراً، لمن يقلل من شأنها، ليكون نعياً مستمراً للعقل المحجَّب!

في الحالة الثانية: تداخلات تشهد انزياحاً في بنيتها:

الحديث عن هز البطن، وكما هو مرئي، هنا وهناك، ومن خلال أمثلة محدودة، وخارج حدودها، يجب ألا يبعدنا عما أسكن المفهوم هذا، من محفزات، لا تقيم لكليانية الجسد القيمة الموسومة.

فثمة من يمارس مديحاً لهز البطن، بوصفه تقليداً يمكن التباهي به، وحتى ثروة قومية، يجب الحفاظ عليها، أو تراثاً (حمياً) ثقافياً، ينبغي السهر عليه، بعدم تشويهه، والنظر في ما يقوم به الآخرون، في الجوار، أو في ما وراء البحار، على أن هز البطن، يمثل القاعدة الصحية المرجوة، محط رجاء الجسد المتكامل، وأن ليس من وجود المؤخرة، بالصيغة السلبية المتداولة.

ثمة من يرى في اهتمامات الآخرين، وفي نطاق معين: هواياتي، فضولي، أو ضمن سياسة ما، تكون (تطهيرية) للجسد بالذات، بجعل حدود حركة الجسد شاملة عموم الجسد، يلتقي فيها كل من الذكر والأنثى، وكأننا إزاء معايشة فنية عالية المستوى، والجنسانية تصبح أكثر رحابة قيماً، من يرى في كل ذلك، دافعاً مضاعفاً إلى زيادة الاهتمام بهز البطن، كعلاج صحي (وربما روحاني، عند البعض من المسكونين بهواه)، وما ينتج من تصور كهذا، من ردود أفعال، تترتب على الموقف الأول، الذي يكون مستقى، من قراءة، تنكفئ على نفسها، لوجود ردعيات، تقابل حيثيات الرسمي والفعلي واقعاً، وتقوياتها المرافقة طبعاً، دون معاينة كليانية الموضوع.

هز البطن، هو مفهوم استعاري، أعني به، هز الكيان اللحمي، استثارة رغبات مسماة،

يتوخى لها أن تكون، خطاباً نافعاً، قادراً، على تحقيق مواءمة مع رغبات صاعدة، تميّز جسداً آخر.

ليكون التعبير، وكل تدبير لحركة جسدية، سياسة تتجاوب مع المعهود، بصدد ذات الجسد، إذ لا شيء يكاشف الجسد كنظيره، والثقافة القائمة على التفاوت، كما هو المفهوم الطباقي في الموسيقي، وفي حدود ضيفة، أوجدت حالة الإدماج لجسد، مستثار بالمؤخرة، ولو أن عبارة (هز البطن)، تمارس تستراً عليه، في صميم جسد، هو الذي ينتظره اندماجاً بناسبه.

(«الرقص في الشرق الأوسط عبارة عن السير مع ثني الركبة»)!.

هكذا قالت (فرنا تومبسون)، إي والله، وكأنها تصور الشرق الأوسط بدقة لم يتصورها أحد من قبل. ولعلّ أكثركم يجهل من هي (فرنا تومبسون) فأنتم لا تعرفون سوى أولبرايت وكوندليسا رايس ومونيكا لوينسكي. أما مديرة جمعية راقصات الشرق الأوسط في أميركا، فلا أحد منكم يعرفها! بسبب أنكم تتنكرون لحقيقة أن الرقص الشرقي، هو الثقافة العربية الوحيدة التي نجحت في غزو الأميركيين في عقر دارهم، فجعلت الآلاف من الأميركيات يدخلن أفواجاً أفواجاً مدارس تعليم الرقص المنتشرة في الولايات الأميركية.

وأصبح من المألوف أن تحول إليزابيث اسمها إلى جميلة وساندي إلى دلال، ودبي إلى فطيمة.

ولا يقتصر الرقص عند الأميركان على معناه التقليدي عند العرب من كونه يثير الشهوات فحسب. بل وجد الأميركيون فيه ظاهرة في مجال اللياقة البدنية، واكتشفوا أن الرقص الشرقي أو هز البطن كما يطلقون عليه أفضل من الأيروبيك ورفع الاثقال أو الملاكمة.

بالله عليكم كم راقصة عندنا، تعلّم هذا عن مهنتها، من بمبه كشّر إلى لوسي حتى أصغر راقصة في كباريه حقير؟

ومن الطبيعي أن تنتشر المدارس التي تعلم فنون هز البطن، ويبلغ ثمن الدرس الواحد، في

أميركا في المدارس التي تديرها راقصات صاحبات الخبرة الطويلة ومن حملة الشهادات، نحو ٤٥ دولاراً أميركياً. لكن ليس من الطبيعي أن تكون الراقصة صاحبة شهادة عليا من أعرق جامعة في أميركا، وهذه هي (ليندا وليكنسون) التي غيرت اسمها إلى لطيفة بعد أن احترفت الرقص.

ودرست لطيفة الرقص لمدة عشر سنوات في نيويورك (مثل دراسة الطب النووي)، ومن شدة تولعها بهز البطن حصلت على درجة الماجستير في الدراسات العربية من جامعة جورجتاون.

أليس هذا أمراً مخجلاً للعروبة كلها؟

كم راقصة مثقفة لدينا؟ كم واحدة منهن حصلن على الابتدائية؟

صحيح أن الفضل يعود إليهن في غزو أميركا في الوقت الذي ما زال فيه العرب يبحثون عن إطلاق فضائية ناطقة بالإنكليزية لكي تمدح حكامنا بالإنكليزية، لكن الصحيح أيضاً أنهن سيخسرن عما قريب مهنتهن وسيشردن بالشوارع، لأن الراقصات الشقر أصبحن يملأن الدنيا وأسعارهن أرخص من أسعار راقصاتنا.

وبطبيعة الحال سيهيمن الاستعمار على ثقافة هز البطن العربية، وسينسبها إلى نفسه. ألا يكفيه أنه سرق الفلافل والدبكة والدحيّة؟[١٧].

هذا المقال، يخلط ما بين الجد والهزل، مثلما يبدو الجسد كما له هز البطن، أو المؤخرة في مجموعه، أحياناً، وأنه أكبر من كل ذلك، باعتباره الجسد الإنساني المتكامل بنوعيه!

ومن المألوف بالمقابل، أن ليس في وسع أي كان، قراءة موضوع كهذا، فاصلاً بين الجانب التهكمي، والجانب الآخر: الفعلي، وخصوصاً، حين يكون لديه تصور معين، ثابت، نسبياً، عن الرقص الشرقي من خلال كوة: هز البطن، أو على أن الجسد المنظور هنا، مسقَط في هاوية المؤخرة، إن جاز الوصف أو التعبير، أو حين يكون لديه تصور معاكس، عن الآخر: الأميركي، وخلافه، إزاء التصرف بالرقص الشرقي، وكيفية إدارته جسدياً.

يمكن هنا، قراءة المقال، على مستويين، وهما متداخلان:

المستوى الأول: الأميركي، وهو من جهته، ليس واحداً، رغم أنه يجب النظر في أمره، على أنه أولاً وأخيراً، يظل مختلفاً: ثقافة، وسلوكاً. إنه في تفاعله مع ثقافة (هز البطن)، لا يتلمس في الثقافة هذه، بعدها الوحيد الأوحد: هزاً فقط، لا يضع يده على حسيتها، كما هو الصياد الرمزي، وهو يتلمظ برؤيته مؤخرة مشتهاة، وإنما يمكن المؤخرة هذه، أن تنيره ثقافياً، أن يلتفت إلى الوراء، وأن يمنح جسده فرصة أكبر من التعارف الذاتي، أن يتنور حسياً أكثر، من خلال ما هو عقلي، أن يكون العقل الأميركي، في طابعه البراغماتيكي، إنما الطليق بالمقابل، وهو يقدّر نبض الجسد الشرقي، كما هو متصوَّر عنه، واصلاً إياه، بما يوسع في حدوده من داخل الثقافة المحلية، الثقافة التي لا تبقي الجسد، معلوماً بدمغة مؤخراتية، ليحسن التكيف، وفق منطق العصر.

المستوى الثاني: وهو المتعلق ببيئة هز البطن، ومن يجيد الحديث عن البيئة هذه، من يعرّف به غرائزي المدى والصدى، أكثر مما هو حوافزي للعقل، المستوى الذي ينبري كثقافة عامة، من خلال حيوية الجسد، ذات الصلة المباشرة بالمؤخرة، ما تكوّنه الجنسانية، من تفريق موجَّه، بين جسد وآخر، وما توجّهه في الجسد ذاته، بكونه أثراً مؤخراتياً، على أكثر من صعيد.

أميركياً، كما هو الممكن متابعته في المجتمع الأميركي حتى الآن، في القضية الجنسانية، ومفهوم الجنس، أو المجتمع، أو تجلي الجسد، في السينما، وفي الثقافة عموماً، وفي مجتمع (هز البطن)، والمؤخرة في نطاقه، من خلال الخلاف الحاسم، والذي يظهِر التفاوت الكبير بين المجتمعين.

وبشكل عام، فإن صرخة الأميركي، حين يبصر جسداً عارياً، أو مؤخرة بارزة، أو حيث تتمرجح مؤخرة ما، أمام ناظريه، تختلف اختلافاً بيّناً، عن صرخة العربي، أو الشرقي إجمالاً، إنما دون إخفاء التفاوت قبل كل شيء، في الوضع ذاته، فهناك، توقع مألوف، لا بل ربما، يستثير ذلك نوعاً من النفور، كموقف ثقافي، أو معتقدي، كما في حال الهيبيين، أو الستريبتيز (مع العراة)، ومعايشة، قد تكون يومية، وهنا، تكون صدمة التوقع، وما يمكن توقعه، وإلا ما كان الموقف من هز البطن شرقياً، أو وضعية المؤخرة، في تجليها

الثقافي، الشرقي، كما هو محسوس، في تفاوتاته ذات الصلة بالجنس والعمر والنوع.. إلخ.

في الحالة الثالثة: دعاة هز البطن والمؤخرة:

وثمة من يحاول تبرئة الرقص الشرقي، وتحديداً هز البطن، أو (جنوح جور المؤخرة)، من خلال اللوثات التي تشكل تشهيراً، بما ذكرنا، حيث يتم الإقبال على مثل الرقص، وذلك بوجود دورات خاصة، وتدريبات مجهدة، ومعلمات تدريب، كما هو مقروء في المادة هذه، والمعنونة بـ (بطنك أنحف.. ولكن بعيداً عن ملل وتعب الرياضة):

(أنت لست مضطرة للاستلقاء على ظهرك لينبسط بطنك. النساء ـ وبعض الرجال الجريئين ـ في جميع أنحاء البلاد يتخلين الآن عن ممارسة حركات وتمارين سخيفة ويلجأن إلى رقص هز البطن القديم الذي لا نهاية لمتعته، كل ذلك من اجل التخلص من مشاكل (سمنة) البطن).

لقد تسللت هذه الحركات الخرافية المغرية من غرف وقاعات الحريم القديمة تاركة المطاعم التقليدية والحفلات التنكرية في الشرق الأوسط إلى قاعات التمارين الرياضية (gyms) المنتشرة في يومنا هذا.

تقول رينا الكلعة، مدربة رقص هز البطن في محل كرنش في مدينة نيويورك: إن كل شخص مهما كان شكل جسمه يستطيع القيام بهذا النوع من الرقص. أعتقد أن هذا العمل يشكل بداية جيدة للأشخاص الذين يشعرون بالخجل داخل قاعة التمارين الرياضية (gyms).

رقص هز البطن، الذي يسمى بالعربية الرقص الشرقي، هو في الواقع رقص شعبي يستخدم في الأعراس وحفلات أعياد الميلاد. هذا الرقص المفعم بروح اللهو التي تسري عدواها بسرعة يجعلك تكادين أن تنسي أنك تقومين بأي تمارين. ولكن قيامك بحركات الفخذ والصدر والكتفين والذراعين والبطن والرأس على نغمات الموسيقى الشرقية التقليدية الفنية يجعل دقات قلبك تتسارع ويبرز عضلاتك ويقويها.

أولاً، يجب عليك الاحتفاظ بوضعية جسم منتصبة وحيوية، الكتفان مشدودتان إلى الأسفل والعجزان إلى الداخل (هذه الحركة وحدها تفعل فعل التمرين بالنسبة لبعضنا). ثم تأتي حركة الورك الأساسية إلى أعلى وإلى أسفل التي تتم بثني إحدى الرجلين قليلاً ورفع العقب مع إمالة الورك إلى كلتا الجهتين. ثم هز الورك في اتجاه مماثل بثني الرجلين وشدهما بالتعاقب بحركات سريعة صعبة.

أما بالنسبة للكتفين فتحركينهما إلى الأمام وإلى الخلف بالتعاقب، وترفقين ذلك أحياناً بحركات أخرى للوركين (هذا الجزء صعب جداً). حركات الوركين الأخرى المألوفة نوعاً ما وهز الصدر قد تذكرك بأن قدراً كبيراً من رقص النوادي الليلة نقل عن رقص هز البطن. يجب، طوال مدة الرقص، أن يكون الذراعان في أوضاع قوية ورفع أحدهما أو كليهما بحركات تشبه تلوّي الأفعى. بعد مدة تشعرين بأن كتفيك وذراعيك ووسطك بدأت جميعها تتخذ أشكالاً جميلة رائعة.

تقول إحدى تلميذات رينا إن هذه الحركات (الرقص الشرقي) في الواقع تقوي العضلات، وتجعلك تشعرين بأن جسمك فعلاً يأخذ شكلاً جميلاً، وأن الأمر ممتع جداً. وهذا الشعور مهم جداً لأنه هو ما يجعل هذه التلميذة تواظب على الدرس. في استوديو الرقص، تقوم رينا عادة بتعليم الحركات ببطء مع التركيز على الشكل الصحيح.

أما في قاعة التمارين الرياضية فمستوى الدرس الفني أقل. تقول رينا إنها لا تستطيع تعليم كل حركة على حدة في الاستوديو فذلك يستغرق وقتاً طويلاً لأن الصف كبير ويحرم من يردن تمرين أجسامهن من الشيء الكثير. والغريب أنه يسهل على المبتدئة أن تلتقط روح حركات المعلمة بسرعة وتستمتع بفوائدها الصحية، ولو أنه يجب عليها أن تراقب المعلمة عن كثب وتنتبه إلى حركاتها، حتى مع أنها لن تتقن هذا الفن في القريب العاجل.

بعد فترة تحمية واستعداد، تمرن المعلمة رينا الصف على الخطوات السريعة والهز المتواصل على أنغام الطبلة المثيرة في فترات منفصلة مدة كل منها ٢٠ دقيقة. لن تصل قوة حركات هذا الرقص إلى مستوى قوة المصارعة التي تسبب العرق وسرعة عمل القلب، ولكنك ستشعرين بأن كل عضلة من عضلاتك تقوم بوظيفتها خلال هذا الجزء المبهج من الرقص.

إن الجهد الذهني الذي يتطلبه تعلّم هذه الطرق الجديدة لاستخدام جسمك يحول دون الملل والإجهاد. وعندما تلف الواحدة وركيها بالمنديل المزين بالخرز والنقود المعدنية تبدو هزاتها والتواءاتها مغرية وجذابة حتى مع أنها غير محترفة. لا حاجة بنا لذكر تعزيز الثقة من جراء تعلم وأداء شيء مثير جنسياً كهذا الرقص. إنه ليس شبيهاً بتفاخرك بإتقان تمارين رياضية بسيطة تقومين بها في غرفة النوم[١٨].

هنا، وهنا بالذات، نرجع من جديد، إلى نقطة الصفر، ليس بالمعنى التعديمي لما انطلقنا منه، وإنما بالمعنى الذي تسمح لنا العودة، باستعادة بعض مما بحثنا فيه، وبعض مما يمكن تسميته.

إن انتقال معلومة، من مكان، ينظَر في أمره، من موقع السلب، ولو بنسبة ضئيلة، إلى مكان آخر، يوصف بإيجاب ملحوظ، حتى لو أن الظاهر، يشير إلى العكس، كالموقف من الغرب: بعداً ومكاناً ثقافيين وحضاريين، كالمعلومة المتعلقة بالجسد الذي يتراءى راقصاً الرقصة الشرقية، الجسد الممثّل لهز البطن، كما الجسد الذي لا يخفى فيه ذلك التفاوت بين اعتباره منظوراً إليه هزَّ بطن، يسكنه خواف المؤخرة، أو عقدة تاريخية، هي: شبح المؤخرة التضخيمي، لا يعني ضرورة التوحيد بين المكانين مباشرة، كما لمّحنا إلى ذلك، سابقاً، كما لو أن المنقول موسوم بالسمة المميّزة للمكان المنقول إليه، وربما كان أكثر رفعة قيمة، من المكان الذي يناظره في الطرف الآخر، مثل من يرسل مديحاً إثر مديح، وبنوع من الخشوع، أو الحماسة العقلية الفارطة، لهذا الجسد الذي تم اختزاله، وما زال، في النطاق المضروب عليه.

الحديث عن نوع من (الجلسات الفيزيائية) ذات الطابع الطبي، بوصفها، كما قيل في ذلك حديثاً، كاكتشاف لاحق، حداثي المظهر، لا ينبغي أن يعمينا البتة عن أس المشكلة، أو حتى المعضلة القائمة، وهي أن المتعامل مع الجسد، ومن خلال فاعلية (هز البطن) المكتشَفَة، وحتى الخاضع في مناخ جديد، لنظام فيزيائي، رياضي، روحي أحياناً، غير الذي أُخضع مراراً، وهو ما زال منقاداً بحمى الجسد المعتّم على حقيقته هنا وهناك، لذلك النظام المختلف كثيراً على الأقل، والذي يتجرّد هو بالذات، مما ينسّب إليه، على أنه مسكون بكنز خرافي، لقيا تاريخية، لا يدرك قيمتها، مثلما هو الحال مع دراسات أخرى، تحاول الإطناب المركز على الجسد العربي، أو الجسد العربي الإسلامي، من موقع

المجاراة: التنافس، مع الجسد الآخر، الموجَّه غربياً، بتصورات حداثية، أو بمناخات، لا تخفي مؤثرات المعايشة مع ثقافة الجسد: الغربي أساساً، وهو يحاول استعارة بعض مما يميز الجسد المسكون بالقيود من الداخل (فذاذة الرقص الشرقي، تمايز الجسد الشرقي، الوشم الذي يجلو الجسد هذا من الخارج وطقوسيته.... إلخ)، وحتى في مجال المناظرة والمواجهة الثقافيتين، الفلسفيتين والجماليتين، وهي في محصّلتها، لا تخرج عن تلك الفورة الناتجة من نقاط اختزال، سوء إخراج، دون التمكين من التحديد الموقعي لكل طرف(١٩).

إن البذخ الملموس في هذا التقدير الكلامي لهز البطن، للبعد العالمي الذي يمكن أن يندمغ به، للوجه المشرق الذي يحف به، قد يكون مثيراً للريبة أكثر، عندما يدفع بالمعنى الأصلي إلى التمادي، والبقاء في حالة دوران حول الجسد المتوارث صورة ومقاماً، والإقامة داخله، وهو في كامل موروثه السالف، وحركاته التي هي دون طاقة الجسد، وما ينتظَر منه حياتياً.

توجيه الأنظار إلى هذا المتوج الحركي، هذه الشقلبة المعلقة في الجسم من الخلف، إن جاز الوصف، يساهمان في تعميق الهوة، هذه التي تجذّر عصب الخوف مما يتهدد كينونته أكثر، لأن ثمة إحباطاً ملموساً هنا، وثمة قناعة تترسخ باطراد في ضوء هذه المستجدات، فيكون وجود محسوس من المشجعين لأمره، باعتباره نموذجاً جسدياً صالحاً، والمدافعين عنه، وحتى المتشددين في التمسك به على علاته، تلك التي أخلّت وتخل بنظامه الحياتي الأكمل، وهذا المنتشر بما يسميه، ويشير إليه، لا يتجاوز حدود وهم التقدير الكبير الضمني والصريح له.

ويبرز هذا أكثر من ذلك، حين ينبري من يمارس اقتباس قول من هنا، ومحاولة رسم صورة جانبية مختزلة، أو جزئية من هناك، وهذا يحفّز على النظر أكثر، في تبيان مآثر هذا الجسد المعتبَر رجيماً في أساسه كثيراً، والمختزَل كثيراً، في جنسانيته، بالصيغة السالفة(٢٠).

في الحالة الرابعة: فكر طليعي إزاء هز البطن: المؤخرة:

ماذا يعني، أن يكون هز البطن، موضوعاً، هو محل اهتمام مفكر معتبَر؟ أو: انطباع،

يمكن أن يتشكل، عندما يولي مفكر، له حضوره العالمي، اهتماماً بهز البطن، بالرقص الشرقي؟ ليس هذا، فهذا، وإنما يكون هو ذاته متأثراً لهذا الجانب، ومصرّحاً بميله هذا، كتابة، وفي سيرته الحياتية؟

كيف يمكن موضوعة المؤخرة، أن تبلور موقعها في هذا المهاد الجسدي الحيوي الإيروتيكي الخاص؟ أن يتم البحث، وبحذر، في سردية العلاقة القائمة، لكونها، ليست علاقة برانية، ناطقة بمكوناتها البنيوية، وإنما، تعتمد، كما هو شأن الكثير المعهود في بنية كتابات المفكر هذا، ما يمكن ربطه بالثقافي: الدنيوي، وإشكالياته، وكما هو المقابل، في ما وراء الحركة التي أنتجت رؤية فكرية، تنفذ عبر الجسد المسكون بهاجس الحركة المستثيرة للمشاهد، للمتفرج، من زاوية الفن الخاصة، وتبقي المؤخرة، رافعة جسدية مرئية، فلأن الموضوع، يتعرض للكثير مما هو تأويلي، ويشترط توخي الدقة في ذلك، ولأن هذا الموضوع، يضفي على ما تقدم، بعداً حركياً آخر، سواء من جهة مفهوم (الرقص الشرقي)، عبر مثال حسي، يتمثل في جسد راقصة، كان لها صيتها التاريخي الطويل المدى، ذات يوم، وغوايتها اللحمية، هو جسد تحية كاريوكا، أو (هز البطن)، ولتحية كاريوكا هذه، صولاتها وجولاتها، ورصيدها الكبير من الأسماء (الزبائن) المتعددي الجنسيات، في التعامل معها، أو ما سميته، منذ البداية، (المؤخرة)، وسريان فعلها الرمزي في الجهتين، وفي استقراء الثقافة المشيرة إليها هنا، وما أثير عقب مثل هذا الاهتمام، من تساؤلات وتعليقات، لا أظن، أن كل ذلك، يخرج، عن حيّز الموضوع المعتَّم عليه كثيراً، والمفكر الذي أعنيه، هو الراحل الفلسطيني المتأمرك إدوارد سعيد، الذَي ولد في ٢٥ أيلول/سبتمبر، سنة ١٩٣٥، وتوفي في ١ تشرين الثاني/نوفمبر، سنة ٢٠٠٣، وما أبرزه في المنحى الموسوم يفيدنا كثيراً، كما سنرى.

أهي قنبلة جسدية موقوتة، في ذكوريتها، فجرتها أنوثة تحية تلك، استهل بها عالماً غير مسبوق؟

لنتحدث عن البداية قليلاً، لتكون صورة المؤخرة المتقدمة أنثوياً، أكثر بروزاً!

الموضوع، هو ما كتبه المفكر الراحل، وخص به الراقصة المصرية «تحية كاريوكا» وفي صحيفة، مشهور لها بالانتشار الواسع، هي (**الحياة**)، وذلك بتاريخ ١٩٩٩/١٠/١٠،

وتحت عنوان لا يخفي نوعاً من الوله والوفاء (وداعاً... يا تحية)!

أي إشكال في موضوع كهذا؟

إنه ذات الإشكال الذي يتلبس موضوعاً كهذا الذي نحن بصدده (أنا بصدده، تحديداً)، والذي أراه، وكما هو معاين، من أكثر من جانب، عدم جدارته لكل هذه المماحكات الكلامية، والالتفافات على تواريخ غير مدونة، إنما مركّبة، أو مجتزأة، في أعراف الكثيرين، وتقديم مشاهد من الجسد، لا تستحق كل هذا العناء، إلا من قبيل استعراض ذاتي معين، كما هو الممكن قوله عما تقدم ذكره، وإبراز ما لا يستحق الذكر، وبطريقة تصدم أذواق الذين يمثلون الفن الصحيح، والحياء العام، كما هي العادة... إلخ، وكون إدوارد المفكر العالمي بجدارة ذاتية، يهتم بجسد شاهده في شبابه، وهو في بداياته الشبوبية، كما سنرى، وأراد اللقاء بصاحبته، بعد تقدم في العمر، ومن ثم الكتابة عنه، وقد صار نجماً فكرياً هنا، كل ذلك، يستوجب النظر الفكري ـ النقدي، لأن ثمة ما أعنيه، أو أسميه هنا (شباك التذاكر الخفي)، ويخص المهتمين بشخصيات أدبية وفكرية لافتة، يقبلون ليس على قراءة ما يصدر ويوقّع بأسماء هؤلاء، فقط، وإنما يصبحون في عداد المعجبين والمدافعين العنيدين عما يتعلق بها: سلوكاً يومياً، وآثاراً كتابية، كما هم الشغوفون بحضور العروض الفنية: السينمائية والمسرحية وسواها، للفنانين، الصائرين نجوماً، وبدرجات متفاوتة، وتلمس الرغبة المفقودة، أو الأمل المرجو في ما يقدمونه فنياً، برؤيتهم الفنية أو الشخصية.... إلخ، ويعني هذا بالمقابل، أن كتابة كهذه، تتطلب تحليلاً في ضوء تحليل، وبناء على تحليل آخر:

في الحالة الأولى، يكون الاجتهاد التحليلي منصباً بحثياً، على المكتوب عما يخص الجسد الأنثوي، في تعددية مراحله، وما يعنيه الاهتمام هذا، من قيمة تاريخية واجتماعية ودلالية، الاهتمام الذي لم يكن عفو الخاطر (ألم يُكتَب الكثير عن الحَجرة المشهورة، تلك التي قذف بها إدوارد سعيد، وهو في الجنوب اللبناني، باتجاه الآخر: الإسرائيلي في الشمال الفلسطيني المحتل؟ فكيف والعلاقة هذه تتحرك في شريط تاريخي أوسع وأطول، وأكثر إمكانية للنظر في مكوّناته النفسية والثقافية، حتى اللاشعورية منها: إنها حجرة المؤخرة، في مرمى الرغبة الجسدية!).

في الحالة الثانية، يكون التحليل الذي يتلخص في صلب المقال، في صلب اهتمامات

إدوارد سعيد، ومشاغله، وكيف قيّض له أن يكتب، وما الذي تلمسه في الجسد الذي سكن وعيه المباشر طويلاً، لا بل استقر لاوعيه، كل هاتيك السنين، التي غطت مراحل عمرية عدة من حياته.

في الحالة الثالثة، وهو الاجتهاد البحثي المكمّل، الذي يدرس أوجه التلاقي والافتراق بين جسدين، بينهما غاية الخلاف لا الاختلاف فقط، كما هو المألوف، ولكن، ومن خلال الحاصل، يكون بينهما وفاق لا يمكن نكران فاعليته النفسية الصائتة، وإلا ما تم اللقاء المعلَن عنه، وما في إثر اللقاء (التاريخي) الذي تمت متابعته بصورة حثيثة، على نطاق اجتماعي وثقافي وفكري واسع، ومن ذات الموقع الذي يستثير جملة أسئلة في حافظتي النفسية، وإنما من موقع، سبق أن أفصحت عنه: الصياد ذو التكشيرة الداخلية، والطريدة التي تكون في متناوله.

أ ــ في المشهد المعلَن:

في المقال ــ الحدث التاريخي، تطرق المفكر العالمي، إلى مدى إعجابه بتحية، تأثره النفسي بها:

حيث يكون جسدها هو اللذة الأولى التي سمح بها الإطار العائلي الذي يعيش فيه، وسيكون وفقاً لذلك، بمثابة «تشهّيه البدائي».

وتكون نموذجاً أنثوياً أخاذاً، كما تقول عبارته (يا لها من امرأة)، وما في ذلك من حضور (ملذات أفقية ــ إثارة ــ جمال ــ فتنة ــ) بسبب ذلك.

وهي أكثر مما تقدم بكثير جداً، باعتبارها (رمزاً ثقافياً وفنانة كبيرة والراقصة والممثلة الفذة والميال إليها أكثر من غيرها «أم كلثوم مثلاً»).

ولأنها، كما يكتب عنها، تمثل (شعراً لكل ما هو غير خاضع للإدارة والضبط والانضواء في ثقافتها ــ وذات: تحديات امرأة حرة) وأكثر من ذلك هنا، وعبر شهوانيتها الموصوفة (تلك الجذوة منها.. خالية من التعقيد ومتناسقة مع نظرة المشاهدين إليها، وذلك من خلال علاقة التناقض والتأزم، التي كانت لديها، مع السياق العربي الإسلامي).

وكونها معتبَرَة (مناضلة سياسية) تعرضت للسجن، ومن (عالم النساء التقدميات ــ وثورية في بعض الحالات ــ وكذلك: ماركسية بالمقابل، في بعض الحالات الأخرى...).

وهي، وكما وصفها (نوع من النصية التي لا يمكن تجاوزها أبداً....).

أحد الكتاب، وهو علي بدر، تناول هذا الموضوع مطوَّلاً، ومن بين ما أثاره هو:

(أن هذه المقالة جاءت صادمة وعلى نحو غير متوقع في مسار سعيد، لا لأنها تعكس اهتماماً ميثادولوجياً جديداً لإدوارد سعيد في فترة حاسمة من تطوره الفكري والنقدي حسب، إنما لأنها تهدم وبشكل كامل الفوارق الهرمية في التراتب العنيف بين ثقافة مثقفة وثقافة مهمشة، بين ثقافة رسمية متعالية وثقافة ثانوية مهملة، بين ثقافة مكرسة من الناحية السياسية والاجتماعية والأخلاقية وثقافة مهملة، بين ثقافة مفكر بها وثقافة لا مفكر بها، بين ثقافة معلن عنها وثقافة مسكوت عنها، بين ثقافة أساسية وثقافة ثانوية وهامشية، بين ثقافة متعارف عليها وثقافة مخبأة وسرية ومتستر عليها، غير أن هذه الثقافة الخفية هي ثقافة موجودة وكائنة وفاعلة ومحرضة وباعثة ومتغلغلة ومتشربة، بل هي ثقافة كاسحة..)[٢١].

وعندما أستهل ما أريد الكتابة عنه، يمثل هذا المقطع الطويل نسبياً، فلأنه يُري التفاوتات الملحوظة في ثقافتنا القائمة، وأنماط التفكير الموجودة، وبصورة رئيسة، ما يخص اثنين منهما: التفكير الذي هو مستودع، أو مهاد الثقافة العالمة، الرسمية، والمألوفة هنا وهناك، والتفكير الذي بالكاد يُسمى، وبصورة رسمية، معترَف بها هنا وهناك، بالمقابل، وداخل، وفي ما بين، وعلى خطَّي هذا المحورين (وما أكثرهما تعقيداً وتناوش رموز وحتى اتهامات متبادلة)، يمكن مقاربة الجسد المدروس على وجوهه العدة، ومثلما يمكن مكاشفة جوانب من هذا الجسد، في كل حالة، لا تشكل تناقضاً مع الحالة التي قبلها، أو التي قد تأتي لاحقاً، وإنما هي مرايا الوجه الواحد، الجسد الذي يطارده الصياد بأكثر من طريقة (والصياد مفكر، هذه المرة، مفكر اعتباري، في جغرافيا ميتاحدودية كثيراً، كما هو معروف)، والمؤخرة التي ترتسم في المرآة الثقافية المتعددة الأبعاد، بسيمائها الذكورية والأنثوية، وسمة الطّرادية القائمة جهراً وعلناً بينهما.

ب ــ في المشهد المقروء:

كان في وسع إدوارد سعيد ألا يكتب المقالة تلك، ولكن ما كان في وسعه ألا يكتب ما كتبه، وهذا ليس لغزاً هَولياً، إنما هو لغز الفكر الفعلي، لكون المفكر السالف، عُرِف عنه، أنه المختلف، والذي يكتب ما يعتبره المطلوب التعرض له، والكتابة عنه، بالطريقة التي يجدها مؤثرة، وهذا ما حدث، إنما بمردود مختلف، غير الذي يمكن مكاشفته، في كل من (الاستشراق) و(الثقافة والإمبريالية)، على الأقل، فثمة كشف لسوأة (لعورة)، وهذه العورة ليست لأي كان، غفل عن الاسم، إنما هي عورة المفكر ذاته (عورة إدوارد سعيد) شخصياً، كما تقول بنية الكتابة في المقال الصدامي، بصورة ما، هي ذاتها عورة سبق أن تم التعرف إليها، إلى مؤخرتها الطبيعية ذات الريادة، على نحو ما (عورة آدم)، عندما تناول الثمرة المحرمة، ولقاء مفكرنا، كان اجتماعاً يُساق في طريق (الثمرة المحرمة)، أعني (الأنثى السالفة الذكر)، وهي في أوج أنوثتها، وهو في أوج انتظاره مع الشبق الذكوري الذي استيقظ بغتة داخله، حيث الشعور بـ (اللذة الأولى)، مع (أول امرأة)، كما هو الشعور بحيثيات المراهقة الأولى، إنما هذا لم يكن مراهقاً، وهو يعترف بذلك في حينه، بقدر ما أنه انتظر نصف قرن، ووجه المراهق فيه، ينتظر بارقة أمل، للخروج من قمقمه النفسي، ليسمي اسمه صراحة، مراهقته، ليتقدم باعتراف، له الطابع الكنسي المعهود، وكنيسته داخله، وامرأته ذات المناقب الجمة: فتنة وجمالاً واستثارة لذة، تشعل فيه تاريخاً محمولاً لم يهمَل، وإنما كان له تأثيره، كما يقول المقال، على وجوه عدة، فكانت (عورة المفكر)، هي الإفصاح عن الحقيقة التي يجري التنكر لها كثيراً، الحقيقة الأرضية، والتي لا ينبغي الخجل منها، وهي المفارقة القائمة بين مفكر مفكر، يعترف دون عائق، وآخر، يواري عورته الهركولية الطابع هنا، وعلى عمق محسوس، وفي الوقت ذاته، يترَك المجال لأكثر من تأويل طقسي فكري.

هل كان إدوارد سعيد بحاجة لكل هذه الزوبعة من التعليقات، أو الاسطقسات الكتابية؟

لا يمكن التكهن كثيراً بذلك، ولكن في ضوء الحادث، يبدو أن ذلك جزء من مهام الكاتب المقدام، وربما لأن ثمة ذكورة سعيدية جلية هنا، جزء من لعبة الصياد، كانتماء مكاني، وحتى تصعيد بالنسَب الروحي، النفسي، في صبغته الجنسانية، إلى عالم الجسد

السالف الذكر، وكما هو مرغوب فيه، عند الذين قدَّروا فيه هذه المقدامية وجسارة الاعتراف، أو إرادة التسمية المباشرة، ربما ليكون لهم متراساً، وإن يكن في الأمر بعض مما يثير الريبة، حيث اعتراف الفكر الصاعد باسمه، غير المنكفئ على اسمه، والمتردد في التعبيرعن المطلوب خوفاً من ذاكرة العورة الجسدية، وعند الذين استثقلوا هذه الكتابة، لأن مهامهم الفكرية والروحية، تزداد أعباء، كما لو أنها تشكل تحدياً لما أرادوه، ولما هم متمركزون فيه مواقعياً، في الكتابة والتعبير عن الذات.

إدوارد سعيد معترف، بما يشكل مسباراً لرؤية ما ينير هذا السبيل أكثر، وهو يشير إلى شخصيته الطفولية غير المستقرة (كان دائماً خطأً في الكيفية التي جرى فيها صنعي... كنت في أحيان أخرى أشعر بأنني إنسان عديم الشخصية وخجول ومتردد وفاقد الإرادة)، ويتحسس أحياناً من اسمه الشخصي «إدوارد» وبصورة سلبية طبعاً[٢٢].

أن يأتي الكلام، وبلسان مفكر كبير حقاً، وفي هذا المنحى، فلأن ثمة ما لا يمكن التفكير فيه، بالطريقة ذاتها عند آخرين، يعملون ويكتبون في النطاق الأكاديمي ذاته، ولكن، ولأنه المثقف الهاوي، كما وصف نفسه، يكون مهيأً نفسياً كهذا كلام، وثمة كتابات كثيرة، تتحرك في هذا السياق، حيث النظرة التكاملية، هي التي توحد بين أطرافها، لكن المؤثر، هو في اختلاف اللغة التي يتم تصنيفها في مجال مغاير، من جهة الموضوع، والحامل الرئيس للموضوع، وهذه حالة تكاد تكون استثنائية، أو نادرة، على أقل تقدير، وهي الحالة ذاتها التي تجلب مثل هذا الاهتمام غير المتجانس، وهذه الاصطفافية من المعجبين والفضوليين والنقاد المنفتحين على مختلف المواقف، كما لو أن سمة الجنسانية التي أدرِجت بالطريقة السالفة، وهي سينمائية محض، كما يمكن التعبير، كما لو أن فيلماً منتجاً، ويتم بثه قراءةً، ما كان لها أن تتبدى هكذا، كما لو أن المفكر، ومن المستوى الذي يندرج في خانته قيمياً، مراتبياً، يُنظَر في وضعه خارج طاقم كامل من التصورات التي تتناول الجسد، كما هو الجسد الكاريوكي، المدوَّن عنه إدواردياً هنا، باعتباره تجاوز كل هذه الأسقف العملية والاعتبارية ذات الصلة بالجسد جنسانياً.

ذلك هو وهمٌ آخر، مثلما هو الوهم المقابل، الذي يمكن تلمسه في صدر مفكرنا، حين يحفّزه على كتابة كهذه، وبالطريقة التي يدمج فيها ما بين المنحى الإنشائي للكتابة (وصفيات جسد تحية وقامتها، وفتنتها، واللذة البدائية المرادفة لجسدها المتخيَّل)، والمنحى

الميتا حسي، في حديثه عن تمازجات جسدها الاجتماعية والسريرية: النفسية، وما بعد الكولونيالية والسياسية... إلخ، الوهم الذي يبدو عليه، أنه ثابت، وفق تقدير طبيعي، ذاتي ما، وعليه يتم (المدد) العاطفي والتقريظي!

ثمة عناد مفكر في الكتابة، عود على بدء، من جهة مفاتحة شهيات الطفولة، خطيئاتها المبكرة والمبتكرة، على صعيد التنشئة النفسية، وحتى المصارحة الميدانية، وتجنب المواربة في التعبير، ربما بداية رئيسة، لما انتظره لاحقاً، أعني صيرورته ناقداً، وباحثاً مشاكساً في بعض كبير منه، ومفكراً مزهواً بأطروحاته، في بعض كبير آخر منه، وحتى مسكوناً بالإيروسية المتجددة عملياً، أو عبر الكتابة، في بعض كبير مختلف فيه، وهو يصرح بطفولته المكدودة المجهدَة، والمحارَبة، والمتفجرة في الموقف المباغت، لحظة استبصار الجسد الأنثوي، في بعض كبير منه، من جهة العري، وفي كازينو، والتصريح بذلك، وكأنه في ما أدركه، واستدركه، بمثابة رد فعل على كامل التربية العائلة الفلسطينية المتشددة، أو الشديدة الصرامة، وشق عصا طاعة ما، وإعلان عن مرحلة جديدة، وإن تأخر البوح الكتابي بها نصف قرن، ليؤكد انتماءه القنصي الجلي في هذا المعترك الجنساني والاجتماعي، واعتبار الجسد الموصوف: المؤخرة الضخمة والفاتنة، وفق المواصفات التي يشترطها الجمال المحلي، ونوعاً من الاعتراف يكون، على أنه في سلوكياته الذكورية، لا يقل بأساً واندفاع جسد حيوي، عما عرِف به في دراساته الأخرى: ذات الصيت.

إن كل ما أورده عن تحية، لا يعود قابلاً للتأويل الاعتباطي، باعتباره من النوع «المتشابه»: أي يمكن التحدث فيه في أكثر من اتجاه وتقويم كذلك، وخصوصاً، في الإطار الذي يأتي تعبيره عن تحية: الجسد الأنثوي، والجسد الفائق القيمة ثقافياً، والجسد النموذج في المختبَر العاطفي الأمثل، وكل هذا الوصف البارع، كقيمة بلاغية، يحسَب من جهة: باعتباره سداد دين رمزي، طالما أنه بقي يتفعل طويلاً، كطاقة هائلة، نصف قرن ونيّف، في وجدان مفكرنا، ويمثل نفَث عزيمة ماضية، صامتة، بين جانبيه، رغم أنه خالط نساء كثيرات، وفي مجتمع حافل بالأجساد، من كل عرق ولون وجنس ومذهب، ولكن جسد تحية، الجسد البدئي (النسخة الأصل افتراضاً ذاتياً)، ظل غائصاً بأنوثته المجتباة، غير الملموسة، إلا في متخيَّله، يبرز هنا وحيد ذاته، وإنما يجوز التبحر في جملة تشكيلاته النصية (جسدها النص المخرَج)، وأي نوع إنسي، يكون إدوارد سعيد هذا.

إننا هنا، بصدد مواقع قوة وضعف، ما تخيله مفكرنا، وما هو واقع تخيله أرضياً.

ج ـ المشهد المقروء بين مزدوجتين وبالمقارنة:

إلى أي مدى معرفي، واعتباري، جنسانياً، ودلالياً، يمكن مكاشفة ذات مفكرنا في نصه؟

بداية، أستعيد هنا، ما أثاره الفرنسي المعروف رولان بارت «١٩١٥ ــ ١٩٨»، في مقالين له، الأول بعنوان (ستريبتيز)، حيث يتراءى الجسد العاري، أو المعرّى تدريجياً، والعين الناظرة، عين الذكورة المختلفة له بالمرصاد، وما كتبه عن «وجه غريتا غاربو»، وليس عن جسدها، في تجليه الشرقي، حيث المؤخرة النافذة المفعول، تتقدمه من كل جهاته، وأوجه التلاقي والتقاطع بين تصور بارت للجسد، وتصور مفكرنا للجسد، وهو ينمذج جسد تحية، ونوعية الصياد «اللاحم» هنا، وكيفية تقديره لطريدته، على الورق: ساحة الطراد النفسية، أو الثقافية الجنسانية المنزع.

بصدد الستريبتيز، يقول بارت، إنه (ـ على الأقل الستريبتيز الفرنسي ـ يقوم على تناقض: هو إزالة الصفة الجنسية عن المرأة في الوقت الذي يعرّيها فيه)، ويلاحظ بعد ذلك، (أن الرقص الذي يترافق مع مدة الستريبتيز، لا يشكل أبداً عنصراً مثيراً للجنس، بل ربما كان العكس تماماً: فالتماوج الموقع بشكل ضعيف، يطرد هذا الخوف من الجمود، والرقص لا يقدم للمشهد ضمانة فنية وحسب (رقصات «الميوزيك هول» هي دائماً رقصات فنية») لكنه يشكل السياج الأخير، والأكثر فعالية. الرقص المكون من حركات طقوسية، رآها الناس آلاف الناس آلاف المرات، يقوم بدور المثبت للحركة[٢٣]، حيث العملية أشبه بالسلب التدريجي لكائن مما يملك، وبدءاً من اللباس، ولكن شرط العقد الفني القائم على القيمة المالية، هو أن يمارس الشخص ذاته، والممثّل للرقص، للجسد المأجور، السلب الذاتي، التعرية الذاتية، بينما يترك الجمهور متابعاً تدريجياً لما يحصل، أماماً ووراء، فهو قد دفع المقابل الذي يضعه في الموقع الفارض سلطته.

والحديث عن (وجه غريتا غاربو) مختلف تماماً هنا، لأن غريتا هذه، رغم دخولها في شرط عقدي، فني، تفرض سلطتها، لأن ثمة أداء يعنيها، ليس بوسع الشارط، صاحب العقد، تحريكها كما يرغب هو، فثمة توضع فني في هذا المقام، أكثر محسوسية (كانت

غاربو ترينا نوعاً من الفكرة الأفلاطونية حول المخلوق، وهذا ما يفسر كون وجهها تقريباً لا جنس له، دون أن يعني ذلك أنه وجه مشكوك فيه)، ومن ثم لاحقاً (ومع ذلك ففي ذلك الوجه المؤله يرتسم شيء ما أكثر مضاء من القناع: هو نوع من العلاقة الإرادية، وبالتالي الإنسانية بين انحناءة منخريها وبين قوس الحاجب)، ومن ثم (يمثل وجه غاربو تلك اللحظة الواهية التي راحت السينما تستخلص فيها الجمال الوجودي من الجمال الأساسي، وحيث يتحول النموذج الأولي إلى الإبهار المنبعث من الوجه الآيل للذبول وحيث الجواهر (الماهيات) الشهوانية يترك مكانه لغنائية المرأة)[٢٤].. إلخ.

وربما كان إدوارد سعيد نفسه، مطَّلعاً على هذا المقال، من خلال البنية التركيبية لمقاله، حيث ثمة تنافس صامت، ولكن الفارق كبير، بين الصيغة التأويلية، والجمالية الأقرب إلى الحياد لبارت، عما كتبه عن موضوعه السابق، وعما أثاره بصدد الفنانة السويدية الأصل، الأميركية الجنسية، وبمؤخرتها الهوليوودية المعمَّرة والمستثمرة سينمائياً، بمقاييس الربح والخسارة حقيقةً، ومن خلال الوجه: الجسد، وليس الجسد المحوَّر بالطريقة المعروضة عند الآخر، حيث التعبير يأتي نابعاً من نفس عالقة في فخ شهوي، يمثل جسد تحية، ويعلي من قيمته كما رأينا.

كما هو الفارق الكبير بين كل من الفنانتين:

فغريتا «أو جريتا»، سبقت الأخرى حياة، مثلما سبقتها وفاة (١٨ أيلول/سبتمبر ١٩٠٥ ــ ١٥ نيسان/أبريل ١٩٩٠)، وتألقت في أفلام كثيرة، كما في (آنا كارنينا ــ غادة الكاميليا ــ الملكة كريستين ــ رؤية مارغريت غوتييه....)، ونالت جوائز عالمية (الأوسكار على الأقل)، وكتب فيها الكثير، ولكن ما يُعرَف عنها، هو أنها اعتزلت الأضواء، بعد عمر ٣٦، وهي في أوج شهرتها[٢٥].

أما تحية كاريوكا، أعني «بدوية محمد كريم»، حيث صارت «تحية» في ما بعد، وكاريوكا: وهذه بالأصل نوع من الموسيقى البرازيلية، إذ تبنتها لقباً لها، فربما كانت معاصرة لسالفتها، إذ ولدت سنة ١٩١٥، وتوفيت سنة ١٩٩٩، وهي في الأصل (البنت الوحيدة لوالدتها، والتي تكون الزوجة الأخيرة، للسعودي محمد السنداني، المتزوج من سبع نساء، مثلما كانت الطفلة الأخيرة له، بالمقابل، وتنوعت مواقفها، وكذلك علاقاتها،

حتى عمر متقدم، إذ تزوجت ثلاث عشرة مرة بدءاً من رشدي أباظة، وانتهاء بفارس حلاوة)[٢٦]، وقدمت للسينما المصرية أفلاماً باتت معروفة عربياً، مثل (لعبة الست ــ شباب امرأة ــ خلي بالك من زوزو...)، مثلما أنها قدمت للمسرح المصري جسداً يلقى إقبالاً للمشاهدة ومعاودة المشاهدة، والرغبة تلو الرغبة لرؤيته، وهو في أكثر حالاته (طبيعية)، تجاوباً مع الثنائية الجنسانية السائدة!

وأرى أن وضعاً كهذا، يجب أن يُحسَب له الحساب الكافي تاريخياً، سواء من خلال طبيعة علاقتها بمحيطها، أو من خلال نظرتها إلى نفسها، أو من جهة الطريقة الأنسب لتأكد شخصيتها.

وهنا، وكما نرى، يكون الفرق كبيراً، على مختلف الأصعدة: العائلية والاجتماعية والفنية والسيَرية، والنظرة الذاتية أيضاً..

مثلما يجب أن يؤخَذ في الاعتبار كيفية تعامل إدوارد سعيد معها، بدءاً من لقائها معها فتىً يافعاً، مروراً بلحظة مشاهدته لها، على إثر مسرحيتها (يحيا الوفد) في القاهرة، في سينما ميامي القاهرية، واشمئزازه منها، بسبب موالاتها للسياسة الساداتية، وانتهاء، بذلك الشغف الذاتي بها، في أواخر ثمانينيات القرن الماضي، حيث اشترى أفلامها التسجيلية وعروض رقصاتها، وكان الغرض من ذلك، هو تصوير فيلم وثائقي حياتي يعنيه، لحظة البدء من القاهرة، لحظة التعرف إلى أول امرأة، حيث كانت وقتذاك مترهلة، وكان معجباً بها رغم كبر سنها وبدانتها..[٢٧].

بات، في الإمكان الآن، البدء بقراءة تستنطق المشهد الثقافي الذاتي لشخصية إدوارد سعيد، وهو من ناحية يلتقي برولان بارت الفرنسي، وربما كان يبزه مكانة، من ناحية انتشار الاسم، على الصعيد الثقافي والنقدي الفكري والسياسي الميتاكولونيالي، ويختلف عنه، من جهة الأصالة الفكرية، أو النقدية الأدبية، في حدود الاجتهاد الذاتي، ذاك الذي ميّزه تخصصياً أكثر، وأبقى حدوده النقدية والأدبية المتنوعة مفتوحة، ومتابعة تأثيرها ما وراء الحدودي لاحقاً، ومن ناحية ثانية، يكون له موقعه المختلف، لا بل والمغاير، وبوسعي القول هنا بداية، على أن ثمة ذكورة شرقية ما، ظلت تتقدم شخصيته، حتى وهو في عالم ما وراء البحار، في العالم الأميركي، وأن تعبيره الصريح عن هذه الفنانة الهجينة

(مصرية الأم وسعودية الأب)، وهو كان مثقفاً هجيناً: فلسطيني المولد، مصري الإقامة، أميركي الجنسية مديداً (وهو نفسه ركّز كثيراً على فاعلية الهجنة في الثقافة، في كتابه الصادر سنة ١٩٩٢، وهو: **الثقافة والإمبريالية**)، هو تعبير كاشف، ربما كردٍّ ذات ذكر، على سلطة عائلية ظلت تقاوم فيه أي محاولة لتأكيد الذات خارج نطاق السور التربوي المضروب عليه، ليحدث نوع من قتل الأب، بالمعنى الفرويدي، في الاعتراف الكتابي، والتجاوز الذاتي للمؤثر العائلي الشديد النفاذ فيه تكويناً، مثلما جمع هو بين الكتابة النقدية الأدبية (النقد المقارن) والكتابة النقدية السّيَرية الأدبية (عن جوزيف كونراد)، وما يخص سيرته الحياتية (خارج المكان — في المنفى..)، والنقد الاستشراقي، والنقد الفكري والثقافي السياسي (الثقافة والكولونيالية، نموذجاً)، والنقد السياسي المباشر كموقف ذاتي (موقفه من السلطة الفلسطينية، والمتمثلة في عرفات، ومن طريقة التفاوض مع إسرائيل)... إلخ.

هذا التباعد هو تقارب، مثلما هو اقتراب من الحقيقة، تلك التي أجدني إزاءها، أو أحاول مكاشفتها، بنوع من المطاردة الذاتية، والمتمثلة في الكشف عن (سر الجسد «الموطوء» كثيراً)، وبأكثر من صيغة، والملعوب به كثيراً أيضاً، ورغم ذلك، يكتسب طابعاً من العذرية عند مفكرنا!

يبدو أنه يبحث عن ثغرات، عن ممرات يلج من خلالها إلى هدفه الذي ارتسم له تخيلياً قبل كل شيء، لأن الجسد الذي رافقه نصف قرن على الأقل، في ذاكرته، وهو ينبض بذكريات، نتف منها، ذكريات اللحظات الأولى نشوةً، كان يتبدى مولّفاً، ليشكل هز البطن، هزاً لذات: «استعمِرت» من الداخل عائلياً، وتفجر وضعه الداخلي، وبإرادته الذاتية بعد إقامة جبرية مكتومة في الداخل.

لتغدو براعات التعبير عنه، إحالات دلالية إلى ذات الكاتب، إلى حالة الذكورة عنده، والذين أثنوا على البراعات هذه، وما زالوا، أثنوا على الذكورة المقابلة، مثلما أن الذين حاولوا إيجاد تصريف لها، ربما أرادوا تلمس فتوى مبرّرة لهذا الاهتمام، خلاف الذين، مارسوا مكاشفة ومقاربة أكثر غوصاً في أعماق الذات، لذاته وخاصية الثقافة التي تميّز بها، على أنها تقوّمه سلباً أكثر مما تميّز مقامه إيجاباً، من جهة الاعتقاد بما تلمّسه صراحة، أو تصوراً معيناً ما، في جسد من تعرضت، مثلما عرضت جسدها كقيمة

لحمية، وفنية (هوليوودية معربة، نسبياً)، ومواقفها، بسبب صلات الهجنة وغيرها فيه، للتغيير الملحوظ.

وأظنني أننا، في مجموع اختلافاتنا المواقفية، والرؤيوية، وعلى الصعيد الجنساني، والبعد المسلكي للجسد الذي يخصنا ويتجاوزنا كماً ونوعاً، نبصر الكثير مما يبقيه في الإطار التقليدي كثيراً، إطار الجسد الذي يتعزز كثيراً بحركة هز البطن، أو كما يتقدم إلى الأمام، لتتركز أبصارنا أكثر على المؤخرة، بأكثر من دلالة، وفي المحبّذ للقطة تاريخية للجسد ذاك، حيث تتعمق شراهة النظر، ونباهة التقدير الذكوري، للحم مرغوب فيه، ولو بدا مترهلاً، لأنه يتعرض لـ «صيانة» من خلال تدخل فاعلية المخيلة، وامتداد الرغبة في تلوين اللحم الصلب والمشع، ليستساغ بدقة أكثر.

هنا أقول، ربما مثّل ما كتبه إدوارد سعيد، ومن خلال مقاله «الخطير» طلقة الرحمة، في زحمة الرغبات الذكورية، على جسد، أريد له أن يبقى، أن يحتفى به، أن ينظَر في أمره، أن يعرَض على عدد كبير من الأعين، وفي أكثر من مكان، ولكنه، بالطريقة التركيبية، كان ضحية الطلقة تلك، وهي الصورة البليغة لنفاذ الذكورة التاريخية، كما هو المعهود في حكاية الصياد المتكرِّر ذِكراً، والطريدة في ذمته، وهي التي تتتالى، بفصولها التي لما تزل شغالة لأذهان كثيرين، همو في موقع الصياد ذاك، عندما تبهرهم المؤخرة المكتنزة، وحيث يتجاوزون المؤخرة التي تخصهم، وإلا ما رؤيت الجنسانية، وثقافتها بالطريقة التي نعيش متتالياتها القيمية حتى اللحظة هذه.

وعندما أتوقف عند النقطة هذه، فلأنني أترك باب رؤية الجسد، مفتوحاً على مصراعيه (وهو مفتوح هكذا منذ البداية)، تاركاً للآخرين فضائياً، إطلاق نظرهم في معالم أخرى، وفي ذات النقاط التي حددتها في البؤرة اللحمية الذائعة الصيت قاموسياً ودلالياً وثقافياً ونفسياً هنا وهناك.

الهوامش

(١) لكسوفا، إيرينا: **الرقص المصري القديم**، ترجمة د. أحمد جمال الدين مختار، مراجعة د. عبد المنعم أبو بكر، وزارة الثقافة المصرية، د. ت، ص ٢٧.

(٢) انظر بليخانوف: **المؤلفات الفلسفية**، المجلد الخامس، ترجمه عن الروسية: زياد الملا، دار دمشق، ط١، ١٩٨٢، ص ٢٦٧ ــ ٢٦٨ ــ ٢٧٠..

(٣) لكسوفا، إيرينا: المصدر السالف الذكر، ص ٤٥.

(٤) انظر حول ذلك جلين ويلسون: **سيكولوجية فنون الأداء**، ترجمة د. شاكر عبد الحميد، مراجعة د. محمد عناني، الكويت، **عالم المعرفة**، حزيران، ٢٠٠٠، ص ٢٣٢.

(٥) المصدر نفسه، المعطيات ذاتها، ولاحقاً سأكتفي بالإحالة إليه في المتن، مع ذكر الصفحة، من خلال رمز، هو «جلين».

(٦) انظر ميشيل فوكو: **استعمال اللذات** (الجزء الثاني من: **تاريخ الجنسانية**)، ترجمة جورج أبي صالح، مراجعة مطاع صفدي، منشورات الإنماء القومي، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص ٢٩ ــ ٣٣.

(٧) استقيت مجموعة من المعلومات المتعلقة بالمولوية، وعن مؤسسها، وتاريخها، وكيفية العمل بها، وطبيعتها، من نصوص ومقالات وحتى صور منشورة في مواقع إنترنيتية مختلفة، حيث يمكن الوصول إليها بسهولة، من خلال تحديد الطلب «جلال الدين الرومي» أو «المولوية» أو «أشعار جلال الدين الرومي»، أو «تاريخ المولوية»، أو «الطريقة المولوية»، وانظر أيضاً صحيفة (**أخبار الأدب**) المصرية، تاريخ ١٤ تشرين الأول، ٢٠٠٧، ملف المولوية (استعادة مولانا)، وخصوصاً الموضوعات التالية فيه (تأثير مولانا في الشرق والغرب) و(مختارات من مثنوي)، والأهم (الصعود للسماء رقصاً)، و(موسيقى الدراويش)... إلخ.

(٨) قبل أكثر من عقدين من الزمن، تحدَّث برهان غليون، كيف أن (صور الحياة المنفتحة، وصور الثروة، والمنتجات التقنية العالية التي يراها الشعب في الأفلام تدخل لديه ضمن دائرة الرموز الأسطورية، ضمن الخيال لا الواقع، ضمن الحلم لا الحقيقة)، ويعلق في الأسفل، على ذلك، بقوله: (يدخل الناس إلى السينما كما يدخلون في النوم وعالم الأحلام. وفي قاعة العرض التي تقدم الأفلام الأجنبية أو الأفلام التي تستوحي العالم الأجنبي يجدون: النظام والحركة والغنى والنظافة والحب والأمل والقوة والانتصار والمعاناة الفعلية، أي كل ما لا يجدونه في الواقع، وهكذا أيضاً يصبح على عالم السينما والأدب والفن أن يقدم صورة لا عن الواقع المعاش ولكن بالعكس عن عالم «مثالي» آخر وهروبي، ويجد الاغتراب الواقعي بطانته في اغتراب من نوع جديد: نفسي وأدبي).
انظر كتابه: **مجتمع النخبة**، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص ٢١٦.
هذا الدفق الكلامي، له ما يقابله، مما يدخل في عداد الجاري تصميته، وهو أن مجرد التعليق في الهامش أو في الأسفل، ينزع عن الموضوع تلك القيمة المثمَّنة التي تكمن فيه، حيث إن المذكور في الهامش، هو الأكثر إثارة وقابلية للبحث فيه، ومن جهة ثانية، لأن هؤلاء الذين يمثلون مجتمع النخبة، هم ليسوا أكثر تماسكاً، أو توازناً: نفسياً وأدبياً، من الذين أشير إليهم في الهامش، وفي مجتمع اليوم، والممرات الواصلة والمتداخلة بين مفهومي (الثقافة العالمة) و(الثقافة الشعبية)، رغم وجود طابع تعميمي، وبنوع من

الإطلاق، حيث توجد صالات سينما، لا يمكن الأغلبية الساحقة ممن تحدث عنهم غليون، ارتيادها، فتكون حكراً على (سكان: مجتمع النخبة)، ولأن الذين يمثلون المجتمع الملهوي، أو الكباريهي، أو مجتمع (الليالي الحمراء) المعهودة، هم مأخوذون بثنائية الصياد النهم، المشتهي الدائم للحم من نوع مختلف، والطريدة التي لا يمكنها أن تفلت منه، ولهذا ربما يكون تعرضهم لاختلالات نفسية، أو أعراض مرَضية، أكثر من الأوَل، ولعل غياب دراسات أنتروبولوجية (أنتروبولوجيا العالم المعتم هنا)، أو سيكولوجية معمقة تهتم بهذا المجال (المعتَّم عليه)، يفسره نوع السلطة، أو طبيعة السلطة المراقبة، لأن البدء بأي بحث، سوف يركّز على (الثور الكبير)، كما يقول المثل المعروف، لحظة معاينة الثلم المنحرف، أو الأعوج في الأرض المجتمعية، وهنا، يمكن تذكّر رموز، أو مجموعات متنوعة ممن يشكلون مجتمع العوالم المذكورة، وهذا يتطلب مناخاً ديموقراطياً بأكثر من معنى! إن عتمة الصالة، بالمعنى السيكولوجي، تغدو الرحم الميثولوجي الكبير، والذين يتنفسون فيها الصعداء، بطريقة لافتة، إنما يرتعون في المجال التهويمي، على أساس أن العتمة الممتدة والمحيطة بهم، وهم متحررون من ربقة الزمن، وحركية المكان، يستمدون من المناخ السائد، كما هي البيئة الرحمية المثالية للجنين، إن المسكونين برغباتهم الطليقة، يؤمّنون عليها، لكونها محمية في الداخل، وثمة انسلاخ ما عن الخارج، وهذا وهم الصياد الكبير المأخوذ بفتنة طريدته هنا!

(٩) غندور، مني: **سلطانات الشاشة: رائدات السينما المصرية**، منشورات شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص ٤٧.

(١٠) قاسم، محمود: **السينما المصرية والإثارة**، الدار الثقافية، القاهرة، ط١، ١٩٩٨، ص ١٢٩.

(١١) المصدر نفسه، ص١٣٨.

(١٢) يمكن مكاشفة ذلك من خلال قراءة فصول الكتاب الآنف الذكر، وهو يتوقف عند فيفي عبده، وطبيعة الإثارة المختلفة التي يضمّنها جسدها خارجاً، ومغريات الملامسة داخلاً، لكونها برزت على الشاشة كـ(نجمة إغراء. ص٢٨٩)، والإغراء إن دقّق في مفهومه، يحيل الصياد بالنظر إلى صياد باللمس، والدخول في حالة التلاشي الشهوي مع الجسد المتجسد لهذه الحالة.

(١٣) المادة مأخوذة عن موقع «بورد رايدر» الإنترنتي.

(١٤) نقلاً عن موقع (الشروق) الإنترنيتي.

(١٥) المقال، منشور في صحيفة (**صوت الجزائر**) ومأخوذ عن طريق (Google)!

(١٦) نقلاً عن موقع (فولتير) الانترنيتي.

(١٧) المقال موسوم، بـ (هز البطن بين المعلمة والعولمة والعلم)، والمنشور بتاريخ ١٠ من تشرين الثاني، ٢٠٠٦، ومأخوذ من موقع (مكونات مكتوب) الإنترنتية.

(١٨) نقلاً عن منتديات (فراس. نت)، بتاريخ ٦ / ٥ / ٢٠٠٧.

(١٩) ربما كان محمد أركون، **في دراساته الإسلامية**، وفي موقع المجاهدة، والتنافس على المعنى التاريخي، وجمال الدين الشيخ، في دراساته الأدبية المتعلقة بالشعر العربي، أو بنصوص تندرج في خانة الأدب العربي، من حكايات وخرافات وغيرها (ألف ليلة وليلة)، وعبد الكبير الخطيبي في تلك الدراسات السيميائية المتعلقة بالجسد العربي الإسلامي، وسواه.. إلخ، من بين هؤلاء الذين قدموا نصوصاً مقروءة على أصعدة مختلفة، في المضمار المذكور، إن القيمة الجمالية والاعتبارية الجديدة لكتاباتهم، لا تخفي الوجه الآخر لما كتبوه: انتماء مكانياً، أو هوية انتماء!

(٢٠) من باب الطرافة وللاستزادة، انظر ما كتبه أحمد فرغلي رضوان، في صحيفة (**الحياة**)، بتاريخ ١/٦/ ٢٠٠٧، وبهذه الصيغة:

(من هزّ الوسط على أنغام عبد الوهاب وفريد... إلى هزّه على نغمات سعد وبعرور... الرقص الشرقي مع نيكول سابا ومي عزّ الدين: حركات جسد تبدو مضحكة... ومستسخة).

وما جاء في نهاية المقال، يوضح الموضوع أكثر (وهكذا، كانت الراقصات فنانات، يملكن موهبة و«ثقافة». كنّ يرقصن على أنغام محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش... فأصبحن يرقصن اليوم على نغمات سعد وبعرور!).

(٢١) بدر، علي: **إدوارد وتحية كاريوكا «البوب أرت وبولطقيا الجسد في الدراسات ما بعد الكولونيالية»** ــ مقال مأخوذ عن موقع (الإمبراطور) الإنترنتي.

ويمكن الرجوع إلى محرك البحث الإنترنتي، عبر Google وغيره، لقراءة أكثر من مادة متفاوتة المستوى أدبياً وفكرياً، سلباً وإيجاباً، وذلك من إعطاء المعلومة التالية (إدوارد سعيد: وداعاً... يا تحية)، كما في حال: فاروق وادي (في مديح الرقص)، والمنشور في منبر (الأيام. كوم) بتاريخ ٢٨ نيسان، ٢٠٠٦، و: حنان الترك (حكاية حجاب)، والمنشور من جهته في موقع (الإمبراطور) السالف الذكر: شاكر النابلسي (مقال الصحاح في نقد الملاح)، والمنشور في موقع (أمين. أورغ) الإنترنتي، بتاريخ ١٦ آذار، ٢٠٠٦، و: إيهاب الحضري (الرقص الشرقي مبتذل ونحبه)، والمنشور، في (الشرق الأوسط. كوم)، بتاريخ١١ نيسان، ٢٠٠٧.... إلخ.

ولعل كل ذلك، يتطلب أكثر من دراسة بنيوية لخاصية الجسد، قبل أي ارتباط بالجسد، وبالجسد الأنثوي، وكيف أحيل به إلى أن يكون جسداً راقصاً، وأين، وكيف، وما الذي يتطلّب من هذا الجسد، لكي يكون في مستوى الرغبات الممهورة ذكورياً، وطبيعة المكان بكامل طاقمه النفسي والثقافي والاجتماعي والتاريخي وحتى الديني العملي الذي يظهره للعيان، وأعني بهذا ما يشير إلى مفهوم الحريم، فـ (الحريمية)، كمصطلح، هي العتبة الكبرى لجعل الجسد مستلفاً، ومختزلاً، وموجّهاً في المنحى ذي الاتجاه الواحد، وأن لا مجال للمساومة أو الاعتراض، من جانب الأنثى.

وأن ما يُتردَّد عن الحريمية، باعتبارها لطخة عار تاريخية، هي ابتكار ذكوري، وأنه ما زال هناك من يتصدى للدفاع عنها، لكونها مأثرة دينية وتاريخية وثقافية لا تقبل نقداً، وحيث يندرج كل نقد من الداخل، بمثابة تجديف، وتشويه هوية، وبلبلتها، ومن الخارج مؤامرة، أي يندرج هذا، في نطاق الاستشراق السيئ السمعة، كما يمكن التعرف إلى بنوده، أو علاماته الأكثر تمايزاً، في ثنايا الكتاب الذي صار كلاسياً، وهو (الاستشراق) لإدوارد سعيد، وأن كتاباً مهماً، صدر في الآونة الأخيرة، يبدو أنه تم تطعيمه بمؤثرات الكتاب الآنف الذكر، ويتعلق بالفن تحديداً، وتلك الصور التي كانت وليدة الخيال الفني المريض والمضخّم استشراقياً، وباسم الغرب، المسيَّر ذكورة، والشرق المجيَّر أنوثة، واعتبار كل ما قيل عن المتع الجسدية الجندرية (الجنوسية في الكتاب)، ومآثر المؤخرة التي تبرز واضحة في لوحات كثيرة داخل الكتاب، ومن قبل فنانين ورموز ثقافة أوروبيين، وأعني بذلك كتاب التركي إرفن جميل شَك (**الاستشراق الجنسي**)، ترجمة: عدنان حسن، تقديم: ممدوح عدوان، دار قدمس، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، وإن كان يركّز على مفهوم (التركية) تلك التي شملت، ولزمن طويل التركية وغير التركية، بسبب طابع الهيمنة الاستعمارية العثمانية، على مناطق واسعة في العالم، إذ تبقى قراءته ممتعة، إن في مرجعياته الفكرية، أو تنوع مصادره، أو مماحكاته، وطريقة تناوله لموضوعه، أو الصورة اللافتة فيه، رغم

إمكانية توجية دزينة كاملة من الملاحظات التي تخص طبيعة الخطاب (الاستغرابي) لديه، وكيفية العمل بموجب الثنائية المشدَّد عليها، وتوجيه الأنظار خارجاً، واللعب على ما هو شعوري، جغرافي، أممي إسلامي الطابع، والجانب الحنيني لمفهوم العثمنة بالذات عنده... إلخ.

(٢٢) نقلاً عن مقال الدكتور عادل بالكحلة: رقص الخصر «إدوارد سعيد يرسم تحية كاريوكا»، والمنشور في مجلة (**كتابات معاصرة**) اللبنانية، العدد ٤٣، ٢٠٠١، (ص:٨ ــ ١٦)، وهو في الحقيقة مقال ذو منحى أكاديمي، متفتح، معمَّق، مكثف بالمعلومات المتعلقة بما تقدم، وبإحالاته المرجعية. وأعترف بأنني استقيت الكثير مما يضيء هذا الجانب، وفي ما يخص حيثيات الموضوع، من ذات المقال، إلا ما هو مشار إليه بالاسم، وما عدا ذلك، يعنيني تحليلاً، وتسمية نتائج.

(٢٣) انظر رولان بارت: **أسطوريات**، ترجمة: قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٦، ص ١٩١ ــ ١١٩٣، وأظن أن عادل بالكحلة، استفاد بشكل ملموس، من هذا المقال المدرَج في هذا الكتاب، وهو يمارس نقده لما كتبه إدوارد سعيد، وفي ما يخص جسد تحية بالذات، حيث إن هذه المصدر وارد عدة، بالاسم، ومن خلال توكيدات هي له، ولكنها تنتسب إلى المنظور الجمالي النقدي البارتي، كما في قول بالكحلة (رقص تحية كاريوكا رقص تجاري وليس وظيفياً، لأنه بمقابل نقدي. وهو رقص استعراضي، لأنه يستجيب لحاجات ذاتية بقدر ما يستجيب لحاجات الذكور المهيمنين)، وفي ما يتعلق بالنشاط التلصصي للجمهور وأبعاده، عند بارت (ص ١٩١)، وتوظيفه عند بالكحلة، منوّعاً فيه، ومتخذاً هذا المفهوم كخميرة رؤيوية (انظر مقاله المذكور سالفاً، ص ٩)، وهذا يسمي خلافاً آخر، في الرؤية إلى الجسد، بين أن تكون تخصصية، أي اجتهادية، أو تلصصية اقتباسية دون التذكير بها، كما هو العرف الأكاديمي البحثي مقاماً.

(٢٤) بارت، رولان: في مصدره المذكور، ص٨٧ ــ ٨٩.

(٢٥) انظر حول ذلك، ما كتب عنها، بأكثر من منحى، في موقع (مع ماشي كوم..)، وخصوصاً أكثر، في (**الموسوعة الحرة** «نقل إنترنتي»)، وفي جريدة **الرياض السعودية**، في ١٦ ديسمبر٢٠٠٥... إلخ.

(٢٦) نقلاً عن مقال علي بدر السالف الذكر، والمعلومات لم تأت بالترتيب كما هي في المقال ذاك.

(٢٧) المعلومات الواردة هنا، في المقتبس الأخير، كسابقتها، من مقال علي بدر، ودون ترتيب أيضاً.

مقامات ومؤخرات
«نماذج ليس إلا»

(وكنت أرنو إليها تستحم يغمرها الماء
وكانت كأنما يروقها أن أنظر إليها تحت وابل الماء
فتروح تلامس جسدها بهدوء وترغوه بالصابون رغواً حتى يتبلَّج
فتسيل الرغوة من رأسها إلى القدمين
وتغمرها متقطعة لدى الثديين ولدى الحقوين في الأسفل.
ولدى سكب الماء كانت تنحسر الرغوة ويظهر الجسد ناصعاً
تتناثر وسعَه حُبيبات الماء.
من الوراء كنت أرنو إليها وجهها إلى الجدار،
ظهرها الأملس مسكوب من تلقائه،
حقواها ناعمان نعومة ردفيها المرسومين كأنما بضربة واحدة).
«عبده وازن: حديقة الحواس، ص ٩٤».

قوس قزح

ثمة صور، رسوم، ابتكار فنون بصرية، تلميحات فنية في الرسم، تضمن الكثير من القيمة الجمالية المحصورة في الجسد الذي ينطوي سريعاً، ليتكثَّف إحالةً مرجعية، من خلال

المؤخرة، وهذه تتنوع أسماؤها، صفاتها، مزاياها، دلالاتها، ولكنها تبقى الاسمَ ذاته، والاسم وحدة قيمة متمايزة، وفي سياق العنوان، يتداخل كل من المقام المرسوم، والمؤخرة المنظورة على نحو ما!

ولعل البحث في الموضوع المتشعب بمكوناته، ومواقعه، يتطلب الكثير من الدقة، وكيفية الاختيار والمقارنة الضمنية، لأن ليس من موضوع، ليس من كائن إنسي، ليس من وجه بشري، إلا ويكون له نصيب من هذا الموضوع، وفي الوقت ذاته، وقبل كل شيء: مقامه، وسهم من النقد المركَّز على هذا الجانب الذي يُتخوف منه، أو يتستر عليه، وأنا أشدد على كيفية تقدم الذكورة للرجل في محيطنا الثقافي والاجتماعي، لا بل وفي تاريخنا المتعدد الأعراق والمذاهب، والمرأة، باعتبارها أنثى مشكّلة، تحف بها المؤخرة أنَّى حلت، وتتلقى عن الرجل، كبديل، كأضحية رمزية، لإبعاد الشبهات عنه كثيراً، عندما تتحمل عنه الوزر الذي يكون هو المسؤول الرئيس عنه، إذ تجرَّد مؤخرته، بالمعنى القيمي، وتلحق بها، ومن جهة أخرى، وبسبب ما أثرته، لا يمكن التعرض لكل هاتيك النقاط، وإنما أكون ملزَماً بالاختيار، بالقدر الذي يكون موضوعي، جلياً، ولو في بعض من نقاطه التي تدرجه منطقياً في المنحى الاعتباري للموضوع عموماً، وليكون للنظرة الاجتهادية، ومن خلال أمثلة حسية، تاريخية، ومعاشة راهناً، المجال الأكثر حضوراً في الكتابة هنا.

أقول هذا، وفي متخيَّلي عنوان كتاب رولان بارت السابق الذكر (أسطوريات)، الذي يتضمن طائفة كبيرة من الموضوعات اليومية، في مجال المصارعة، والسلع الاستهلاكية، والأدب، والفن السينمائي وعالم السيارات... إلخ، فهذه في جملتها تعتبَر اليوم أسطوريات المرحلة، كما لو أنه يريد القول بل هو يقول ذلك، من خلال التسمية، على أنها قابلة لأن تقرأ كنصوص أسطورية: دلالياً، ومن وجهة نظر ثقافية، وهذه رؤية ثاقبة، وفي الوقت ذاته، تشكل نقداً، لمن يقوّمون الأساطير السالفة، على أساس نقدي، أو خارج سياقها الاجتماعي، وهنا تكمن علة الموقف والمقارنة، إذ كما كان أسلافنا القدماء يعيشون حياتهم، ويفكرون بطريقة مختلفة عنا، لاختلاف واقعهم، هكذا نحن اليوم، وربما في الغد القريب، قد يأتي، ويسمي كل ما نعتبره نصوصاً أدبية، قبل غيرها، أساطير ليس إلا، وهذا يعني ضرورة التأني في مكاشفة مفهوم الكلمة، أو ما نتداوله في ما بيننا.

مبتغاي من هذا القول التمهيدي هنا، هو أن ما سنتعرض له، مثل الذي توقفنا عنده، لا يبتعد عن الأرضية الأسطورية، فقط في حالة واحدة، وهي أننا نقصد بذلك المزج بين ما هو واقعي وما هو متجاوز له (ومنذ متى، وفي أي مكان، ثمة حضور مطلق لعالم وحيد، هو واقعي محض، أو متخيَّل محض)، فالواقع ذاته متعدد ومتنوع، وهو يتعدى كل ما يكتَب عنه، وما يتجاوز البعد الخيالي المرتبط به، إنه واقع في الحالات كافة، والتسميات تأتي، بنيَّة تحسين شروط التكيف، والقدرة على المعايشة، بأقل قدر ممكن المعاناة، واستيعاب المستجدات بسهولة أكثر.

ولعل المتعرَّض له، محاط، مثلما هو ممهور بما هو أسطوري، بالصيغة المتداولة كثيراً، كما لو أن ذلك، يظهِر تفاوتاً، ويسمح بالمقاربة، والقدرة أكثر على التحليل، والتوازن الذاتي، وخصوصاً أكثر، حين يكون الحديث معنياً بأعمق ما ينتمي إلينا انتماء نوعياً، أو جنسانياً.

الرياضة: المؤخرة الواجب «دحلُها»

لماذا «الرياضة» بداية، وما علاقة الرياضة بموضوعة المؤخرة قيمياً؟

لا أظن أن هناك من لا يهتم بالرياضة، أو على الأقل لا يلاحظ هذا الكم الكبير جداً من البرامج الرياضية، في مختلفة القنوات الفضائية العربية والأجنبية، لا بل، ووجود هذا الكم الوافر واللافت من القنوات الخاصة بالرياضة، ومنها العربية، وهذا لم يتم، ولا يمكن أن يحدث بمحض المصادفة، إنما لأن ثمة بعداً (أسطورياً) يشعِر المعنيين بأنهم يعيشون في واقع، يهدّئ من روعهم، يطمئنهم، مثلما يشكل نوعاً من مقام الحكواتي (الذكوري العلامة)، وهو يُسكِن مستمعيه في عالم، بالتأكيد، ليس هو العالم الذي يتحركون، كما يتنفسون، كما يفكرون، ويموتون فيه.

ثمة عولمة رياضة، كوسموبوليتية مستحدثة، تكون الرياضة علامتها الفارقة، من جهة صناعة النجوم سريعاً، لمن يريد، وفي أسرع وقت، عند بروز المواهب الجسدية الخاصة، أي المطلوبة، حيث (الرياضة على الشاشات أصبحت أبرز مجال النجومية)!، وهي لحظة التدقيق فيها، تشكّل الجامع المشترك بين أمم وشعوب، بين أنظمة وجماعات مختلفة،

وتجسير الفجوات السياسية والاجتماعية وحتى الثقافية تاريخياً، في حالات كثيرة، وفي الوقت ذاته مغيّبة للكثير من الحقائق[١].

تكون الرياضة بمثابة الركن الرئيس هنا، لأنها ستأخذ الحيّز الأكبر، في هذا الموضوع الفرعي، نظراً لانتشارها، وفي مجالات مختلفة، تشمل مختلف الحركات الجسدية وحتى الفكرية.

ولكن السبب الرئيس الذي حداني إلى هذا التقديم مبكّراً، هو جانب العنت في الرياضي، مثلما هو البعد الأصولي في الرياضي، وعلى طريقته، وطريقة من يشدد عليه أهمية، وفي صناعته، وما وراء التحريك هذا من عناصر لا تُسمى، ولكن الأهم ضمناً، هو الموجّه ذكورياً فيها، إذ بدءاً من أولى الحركات الرياضية، ومنذ القدم، بأساسياتها الاجتماعية، وصلتها بالعمل، وخاصيات اللعب، وبالحروب، وحاجة المجتمعات إلى أجساد سليمة، صحية، ضماناً لأمنها، والرهانات الاجتماعية، وكيفية إدارة الأنشطة الخاصة بالأفراد، والتحكم بالوقت[٢]، يبدو عنصر الذكر، وبدقة مفهومية جنسانياً، تكون الذكورة هي الواسمة لمجمل هذه الكرة الأرضية التي تشغلها الرياضة هنا وهناك.

أقول هذا، وأنا أربط بين الرياضي (من يمارس الرياضة، ويمدَح جسمانياً، من ناحية الصحة)، والرياضي الآخر (العالم الرياضي، المتميز في الرياضيات)، وأنا أحيل الكلمة إلى جذرها المعرفي، أي حين تكون المعرفة ذات نسب رياضياتي، ومنذ أيام أفلاطون، على الأقل، كما كان شعاره، بالنسبة لمن يريد تعلم الفلسفة، من جهة ربطها بالرياضيات، وهذه تقابَل بالأجنبي (في الفرنسية والانكليزية وغيرهما)، بـ: mathématiques، ومما يعرَف هنا، هو أن المعرفة، كمفردة، تقابَل في اليونانية بـ:mathema، وهذا يبرز بعداً أساسياً في اللغة، لا بل وفي الثقافة المتشكلة، حيث المعرفة ترتد إلى ما هو رياضي (رياضياتي)، وما في الرياضيات من بعد سحري (إذا تذكرنا فيثاغورث، واعتباره الكون: عدداً ونغماً)، وكيف أن الرياضة، وهي الجامعة بين الحركة الجسدية المتوازنة والمدروسة، والحركة الذهنية المخططة والمنطقية طبعاً.

الألعاب الرياضية شأن رجالي، ذكوري المسار، والحركة الطويلة المدى، ارتبطت بالرجل في ظرف لاحق، تاريخياً، من جهة المطاردة البرية، وفي السباقات، كانت بدورها شأناً

رجالياً، والألعاب الأولمبية (كما هو الأولمب، حيث يتربع الآلهة الذكور في المقدمة)، يتم التفنن الحركي، وتجمع الرياضة بين عنصرين حاملين للجسد: الخارج، حيث المظهر اللائق، والداخل: التوازن.

وكل أبطال الإغريق، كما هو ملحوظ في (الأوذيسة والإلياذة)، هم رياضيون، كما هم الأبطال الرموز في مختلف الثقافات الأخرى، حتى اليوم، من خلال الأفلام التاريخية، بصورة خاصة.

ثمة مثالان جليّان:

هرقل، الذي يجسد الفحولة الغربية، ومنذ القدم، حيث الغرب يتحدث عن فجر حضارته، وكما قدمته أفلام كثيرة، وهو يتغلب على كل شيء، وليس من عائق طبيعي أو بشري مغاير، يمكنه توقيفه، فهو رمز القوة، والنص الجسدي العصي على التفكيك، إلا من قبل أهليه، مثلما أنه الرجل النموذج، في القوة المتكاملة، واللون الأمثل، والملاذ الآمن، والمخلّص للآخرين، مثلما هو المهدِّد لمن يقف في وجهه، أو يحاول التفكير، بمعاداته. إنه الإنسان الكوني، العالمي بامتياز.

في المظهر الخارجي، يبرز هرقل صنو ذاته، نسخة لا تتكرر، وكل الرياضيين جاؤوا نسخاً عنه، ولكنهم لا يرتقون إلى مستواه، لأن الصورة مهما أبدعت، تكون ابتداعاً، نقلاً عن أصل.

ثمة: العضلات المفتولة، الصدر البارز، كما لو أن ثديين ضخمين قد تلاشيا في محيط صدره الواسع والمرتفع قليلاً، والخصر المتجه إلى الداخل، علامة تمايز، ورمزاً لافتاً، لتأكيد ما هو فوقي، علوي، بصفته الأس في الجسد، وضمور في الوركين، حيث ثمة انحناء، لتكون الحركة أخف، في المشي والركض، والوثب وأداء أي عمل يقوم، أو يكلَّف به، بينما يكون الفخذان متقابلين، ممتلئين قوةً عضلية، مثلما هما متباعدان، صلبان، ليكونا القاعدة السفلية الداعمة للجسد المتقدِّم رياضياً، الجسد الموفور الصحة والقوة والرشاقة والحكمة بالمقابل.

في المشهد اللحمي المشكِّل لجسد هرقل، ثمة نمذجة معمارية ملحوظة، تقاوم الزمن، كما

تقول الصورة، ويروي التاريخ المشبَع بالاسطورة، بطريقة بارتية، وهي ضرورة كبرى من ضرورات تزكية الأجساد الحامية، والتي لا تؤثر فيها التقلبات المناخية، ولا حتى الرقى والتعاويذ، لأن ثمة مناعة، مقاومة ذاتية مضادة، لكل ذلك المتراس الجسد الموحَّد، الجسد الذكري الفاره، بثندؤتيه الهضبيتين، والدالتين على حضور القوة الذكورية، وعلو مكانتها صدرياً.

لا مؤخرة مرئية، كما لو أن هرقل النموذج المقدَّم، مولود بلا مؤخرة، اندفاعي، لا يخشى من يتعقبه، مؤثر في الآخرين، فكيف بالنساء، وما أكثرهم، النساء الغاية في الجمال، بلونهن الذهبي الأشقر، البارزات المؤخرة، رغم النحافة البادية في خصورهن، أعني رهافتها، حيث يتقابل الوركان الجليان بروزاً، والنهدان الكاعبان، ليرتقي الجمال الأنثوي، في توليفه الذكوري، إلى أعلى مدى اعتباري له، وفي الجانب الآخر، يبدو الجسد الأنثوي المقدم لهرقل هنا، ولما هو هرقلي، على سوية عالية، من ناحية الامتداد العمودي، بدءاً من رشاقة الساقين، بربلتيهما المكورتين والأسطوانيتين، والفخذين المشدودين المنسابين نحو الخلف، والبطن الضامر، على مستوى واحد، ليكون النهدان علامة استثارة أنثوية للطاقة الذكورية الكامنة.

هنا، وكما سنرى، يلتقي الكمال الجسماني، مع الجمال الأنثوي، إذ تكون المحظوظة والجديرة بحبه، والمتلاشية في حضنه ملكة جمال، ليكون الجمال بالذات، صنعة ذكورية تتجدد باستمرار.

طرزان: وجه ذكوري، عرفته السينما الغربية، أو ابتدعته، ابتكاراً كولونيالياً بامتياز، حداثة غربية استعمارية، في الغابات (الأفريقية تحديداً)، والمختلف بلونه وصوته، عن الأهليين، ولكنه المتضامن معهم، ضداً على الذين يحاولون الإساءة إليهم، ومحاولة تدمير بيئتهم، ممثِّلاً الإنسان الفطري ــ الطبيعي، لأنه يتقدم غالباً، متحدثاً بلغة الحيوان المحلي، وهذا يتجاوب معه، وسط ذهول واستغراب كل من المحليين ــ الأهليين، السكان الأصليين، ومن دهموا المنطقة من الغرباء: الغربيين، والمتواطئين معهم محلياً، لشكل ذاكرة مكانية مستقبلية، ويكتسب الصيت الحسن، لكنه يمثل رمزياً، ذاكرة البيئة، واللغة الأكثر جدارة للاهتمام بها، إنه القادم أو المستقدَم من الخارج أصلاً، ليكون داخل الداخل، وبرزخ وصل بين الداخل والخارج، حيث يكون أكثر معرفةً بلغة المكان، مثلما ينال إعجاب أهل

المكان، والنجم المنشود ذكورياً، فالكلمة في الأصل تعني، كما هو متداول (رجل أبيض)، ويمكن أن يقال فيه، بصورة ما، ما قيل آنفاً في هرقل، مع اختلاف الأدوار، وظروف الزمان والمكان، ولكنه الجسد الرياضي: الذكوري، يتكرر بمواصفات، تهب الأبدية قيمة، وتمارس وصلاً بين السلف والخلف. وهذه هي الرسالة، التبشيرية جسدياً.

طرزان، في مقاومته الجسدية لتقلبات المكان، وصداقته اللافتة مع الطبيعة، كأنما الأخيرة، ترد عليه بمعروف مناسب، وهو إبرازه، أن يكون بالمؤخرة التي بالكاد تُرى، في خفته، وقدرته الهائلة، أكثر من الحيوان ذاته، كثيراً، في الانتقال، والتعربش بالأغصان، أو تسلقها، أو صنع الأدوات اللازمة، ببساطة نافذة، وهي ذاتها تجلو البعد الذكوري القويم والموجَّه فيه.

ليس من انقطاع في التاريخ، ليس من ماض وحاضر ومستقبل، فرسالة الجسد الكامل القوام، أو الأوصاف، هي رسالة فوق تاريخية، فوق زمنية، لأنها تختصر هذه الأبعاد، والجسد المرئي هنا، لا يبقي للنظر مقاماً، لأنه يقول: أنى توجهت، يكن هذا الجسد الأمثل إزاءك، إنه قدوته.

على الصعيد الجنساني، تكون وفرة هائلة في العطاء، في الإيروسية التي توازي طاقته الأخرى، كماله الجسماني، إذ ليس من تناقض بين المظهر والجوهر، وهذا هو وجه آخر، تقيوي، محكَم الصنعة، يلغي التأويل، لوضوحه في الحالات كافة، ومحاولة الارتقاء إلى القدوة، لا تتطلب الكثير من الجهد، ولكنه الجهد الذي يتطلب تماهياً مع النموذج، وليس أن يكون النموذج المختلف.

والمشكل يكمن هنا، في كيفية التعبير عن فضيلة الجسد المعروض، ومحاولة التمايز، لأن التحول إلى ذات النموذج، سقوط في هاويته، تعديم للهوية ذاتها، نفي للمفارقات المطلوبة والموجودة، مثلما أنه يشكل ضربة مميتة إلى الطبيعة نفسها، باعتبارها تتنمذج هنا، وهي في غاية التنوع، وبالتالي فإن الذكورة الموصوفة هنا، ليست من فعل الطبيعة، وإنما جرى الاهتمام بأمرها، مثلما أن الجسد، أي جسد ليس في منجىً البتة من وزر المؤخرة، من الخطيئة التاريخية التي تطالها، وهي أن يكون حاملها: الذكر، في مواجهتها، وليس في أن يكون متنكراً لأصولها الطبيعية، وأن ثمة تكويناً مختلفاً، في كل جسد، بالمعنى

الحيوي والثقافي، يموقع له بعيداً عن النمذجة، أي نمذجة، مثلما أن الجسد الأنثوي، وفي سياق المنافسة الموجهة مع الجسد السالف، مضروب على (قفاه) مرتين، مرة، لأنه مولَّف كمؤخرة مستثارة، ومرة أخرى، لأنه يصدّق أنه هكذا حقيقة.

في الحالتين، نجد أن ثمة تداخلاً، لا بل وتكاملاً بين الاثنين، بين المعتبر سلفاً ما، والمعتبَر أنه خلف ما، حيث إن الأول يعيدنا إلى التاريخ المحسوس، والمقروء على الورق، إنما الذي يتجدد من خلال المزايا التي تتجاوز حدودها الزمانية والمكانية، كما هو المعطى الجسدي الفائق الوصفية، لكونه الرجل القادر على إنجاز أكثر المهام صعوبة، الحاضر عند اللزوم، وللضرورة، والجامع بين سيماء المدينية بعالمها الأرضي وحتى المائي، وهو بعريه شبه الكامل، إنما الاستعراضي، أي في كونه يقدم عرضاً جسدياً، من خلال الماضي إلى الحاضر، وعلى أنه خطاب لمن كانوا، وما زالوا للسبب المذكور، مجددي روح الخطاب الإنسي، وسيماء الفضاء الواسع، لأنه المشهد المرئي، والفصيح بقوامه، أي اللغة المقروءة غير المحتاجة إلى ترجمان ما، وحيث إن الثاني لا يستجيب للآخر فقط، بقدر ما يؤكده، رغم وجود الإزاحة المكانية (لأنه مصوَّر بعيداً عن أهليه الأصليين، وعن مسقط رأسه)، فعنوانه صار كل مكان، واللامكان، كونياً تبدى هنا، وهو إذ يؤكد حقيقته التاريخية، فإنما يتلبس سيماء المكان الآخر، هنا، يكون روبنسون المستحدث، المعاصر، فهو ليس المعزول ضمن جزيرة، التائه، المقطوع عن العالم، إنما الواجب رؤيته، مبشّر بحقيقة انتمائه، من خلال سلوكه الحركي، صوته الذي يوصله بعالم الحيوان، وألفة الطبيعة ووعورتها التضاريسية، الجامع من جهته بين المكان الذي يشير إليه ضمناً، طالما أن الاسم لقب، اسم خرج من ذات المكان، أعني بذلك «طرزان»، الاسم: اللقب الذي يضحك الكثيرين، الصغار خصوصاً، في مغامرات لا تنتهي، لأنها تعم الطبيعة، المكان، مركز الحدث، والجوار، وببساطة، يفتَرَض أن يصادق عليها، من جهة المضمون المفعَّل فيها، ولكنها تستثير الضحك، السخرية، ضحك هو السخرية من هذا الجسد الضاجّ بالحركة، الصوت الذي يشكل لغته الاستثنائية، بين جهته المكانية: المتروبولي النسب بالتأكيد، والطبيعة الغابية هذه المرة، ليكون تشديد على نزعة السيطرة الطبيعية، المستوعب لغموض الغابة، للثقافة التي تكونها، والتي تنفك عقدتها على يديه حصراً، فهو النقيض لمسقط رأسه دلالياً، لكنه الموشوم لوناً ودلالة، بذات المكان، والداعية بجسده العاري ذي الخفة الملحوظة، لينتهي فيه العالمان، على سبيل المصالحة، أو إخفاء للتناقضات: مسقط رأسه، ومحل موطئ قدمه، طالما أن النهاية تبقيه في واجهة الكاميرا: الحدث السينمائي، أي

الابتكار البصري، الجسدي الأكثر إغراء في تصريف الجسد أو تحريفه.

في هاتين الحالتين: نقطتي العلام، يمكن مواجهة تاريخ طويل، البحث عن صدى السلوك الجسدي، من خلال الثقافة. هناك، يونانياً، وكما تقول الآثار، المنحوتات، الرسوم الباقية، النصوص المدونة والمترجمة، الرياضة الحاملة حركةً، لكل ذلك، تتراءى صور الجسد من الجهات كافة، للنظر فيها، وهي أكثر من كونها للعرض فقط، إنها للتعريف بما وراء انسيابية اللحم، وتمايز الأجساد، هذه التي انشغلت بممارسات رياضية مختلفة، شملت عملياً مجمل الرياضات الرئيسة المعروفة اليوم، ولكنها، في الأساس عنت بالجسد الممكن تفحصه، وهو يدور حول نفسه، ليتم التعرف إليه في تفاصيله، وليكون الحدث الذي يشار إليه، أو يسمى، حدثاً مأخوذاً عن طريق الجسد، كما هي العروض المسرحية، في الهواء الطلق، والثقافة المختلفة، إشارة إلى أنشطة اجتماعية في الأصل، ودون إخفاء ذلك الطابع الاختلافي بين جسد وجسد، عبر علاقات موسومة بالصداقة الخاصة، حيث ركزت عليها الفلسفة، بين ذكر وآخر، دفعاً بالأنثى إلى أن تكون في خانة أخرى، في الدرجة الثانية مقاماً، كما يقول التراتب الاجتماعي والسلطوي للأجساد، داخل الرياضة بالذات، ليكون الذكر اكتشاف الذكر، أن يكون معاين المؤخرة، حقيقته الخلفية، ما لا يعرفه إلا عن طريق مثيله[٣]، وبالمقابل، تبرز النساء في قوامهن الرشيق، القوام المطلوب من وجهة نظر ذكورية، النساء هن، لا يتقدمن رياضياً، أي تكون الرياضة خانة احتوائية تصنيفية لهن، إلا على سبيل التندر، إذ إن التفرج على النساء، في الساحات المخصصة للرياضة، سواء أكانت أرضية، أم مائية، أم فضائية، يكون لاحقاً على ما هو ذكري، لأن الجسد المعرَّف به رياضياً يقتصر على الذكر، والعبارة تستقرئ حقيقتها من الداخل، عندما يكون المعنى الدال، هو التالي: الرياضي هو الرشيق القد، هو الذي يبرز من الأمام، والقادر على الإتيان بحركات منتظمة، على سباق المسافات بمرونة أكثر، وحتى في حال قيادة السيارات، وسباق الخيل... إلخ، يكون التوصيف ذكورياً، وكأن اعتبار المرأة رياضية، شطب على علامة سلبية فيها، ترك شاغر، وملئه بما هو ذكوري، لأن الحركة التي تتبدى في كل الاتجاهات، وفي كل الأوقات ممارسة الذكر، ويعني هذا أن الأرضية المطلوبة هي ذكوريتها، ولهذا فإن تباطؤ في حركة الرجل، أي تثاقل، أو ترهل، أو ضخامة جهة جسمية (التكرش، التهدل، اتصال الفخذين بالوركين، بسبب السمنة الملحوظة)، التثني، لسبب ما... إلخ، سرعان ما يستثير تعليقات كثيرة، لأن هذه الصفات قيّدت على المرأة، ضد الأنثى، لأنها لصيقة السكون، أو الحركة البطيئة، وهذا

ما يمكن البحث فيه، في الأدبيات الاجتماعية، وفي حيثيات الأنشطة اليومية المختلفة.

والصور المختلفة، وفي وضعيات شتى، تلك التي تبرز جسد الرجل، ومن باب الدعاية، إما أن تكاشف فيه ما هو جانبي، ومن خلال نظرة مركّزة، تدل على الثقة بالذات، على أن جسده هو مرآته الملحوظة، أو نظرة أمامية، تخفي وراءها، ما من شأنه اعتباره مجرد بُعد جسدي وحيد، هو البعد الأمامي، خلاف المرأة، إذ في الغالب، تقدَّم بنظرة جانبية، لكن مع إظهار جانب ملحوظ من المؤخرة، أو من خلال الارتقاء بالمؤخرة، وكأنها ذائبة، أو ساكنة في الجزء الأكثر بروزاً.

نعم، وإذا كان (الجسد الكامل، الجسد الجميل، الجسد المشدود، الجسد المتناسق، الجسد النحيل، باختصار: الجسد المعبود)[٤]، فإن هذا الجسد يحتفظ بمفارقاته، وعلى الصعيد الجنساني، وإن بدا الجسد الأنثوي، في طابعه الرياضي، محل إعجاب، ولكنه الإعجاب الذي يسلط الضوء على الجانب الذي يبقيه مفتوحاً للمشاهدة، للفرجة، كما هي مشتهيات الذكورة التاريخية.

إن عالم الرياضة، وهو وصف تعميمي، مفخخ، هو عالم الجسد الذي يتم اختياره، وتزكيته ليقوم بالأوصاف المدروسة، حيث الحركة تشمله، في ميادين متنوعة، تشدد على صلاحيته، للقيام بكل الأدوار، وهو يؤكد تفوقه، فذاذته النوعية، والنساء يتماهين مع الجسد المعروض، مع الجسد الرياضي، حيث من النادر أن يتصرف الذكر، ليكون ديكوراً مخملياً، أو وجهاً كرنفالياً تأكيداً على المكانة الاعتبارية للأنثى، بينما العكس هو الوارد أكثر، إذ ما أكثر اللواتي يشكل حسناوات، يتم اختيارهن بدقة، وهن يتقدمن، حاملات الهدايا، أو الجوائز، لمن يكرمونهم، أو لمن يكرمون بطلات رياضة فائزات، وفي الحالتين، يكون حضور النساء، هو حضور اللذة البصرية المنتظرة، حضور الجسد الذي يشكل الوجه الخلفي غالباً للذكر، ومحفّزاً لقواه الحية.

عن ملكات الجمال

الآخرين؟ لماذا هذ الإقبال على انتخاب أجساد وفق مقاسات مطلوبة، في عروض الأزياء، ومن ثم في تقديم الإعلانات التلفزيونية، وحتى الملصقات المتعلقة بسلع تجارية وسواها؟

هل الذكور يكرهون الجمال في ذواتهم، ويطلبونه في الأجساد الأخرى، تلك التي تكون من نوع مغاير: أنثوي؟ أي سياسة تكمن وراء هذه الفورة الاعتبارية، لقائمة المسابقات المتعددة المقامات، أو السمات، تلك الخاصة بسباق (ملكات الجمال)، وفي مختلف الحقول والميادين الاجتماعية؟

من ملكة جمال العالم/ الكون، إلى ملكة جمال الأرز، إلى ملكة جمال القطن، إلى ملكة جمال الحفل، أي حفل... إلخ، يكون الحدث عن الأنثى، عن الجسد الذي يتقدم بألوانه وأعراقه وانتماءاته، ووفق تقديرات عالمية منتظمة، ومحلية، توضع، من قبل أشخاص، هم ذكور، ومن الصعب على أي كان، معرفة طريقة الاختيار هنا، ولكن يبقى الشيء الوحيد، وهو أن الجسد الأنثوي، والموصوف بالجمال، يستجيب لرغبات ذكورية، جرى تعيينها، وأن أي حديث للرجل، للذكر هنا، في مقام الجمال، لا ينبغي التوقف عنده، وكأنه في غنىً عن كل ما ينتمي إلى الجمال، كأن الجمال شأن ذكوري، من ناحية الانهمام بأمره، وليس في المسار الذي يكون هو حاملاً له، إذ ما أكثر الذكور الذين يمكن اعتبارهم غاية في الجمال، لا بل ينافسون نسبة معلومة من الإناث حتى في الرشاقة الجسدية، وحتى سن معينة، ورغم ذلك، تكون صفة الجمال ملغاة، لأن الأمر، ببساطة، هو لإبقاء الصفة هذه، أنثوية الطابع، بغية ترتيبها جسدياً، ويكون الذكر هو مستهلكها، حيث جماله داخلي، أي ثابت، وهي مفارقة!

والمفارقة تكمن هنا، في العلاقة المقامة بين الجسد الذي ينظَر في أمره من الداخل، كما لو أن الجسد الذكري ممتلئ من الداخل، لا يمكن سبره، أو حمله، وأنه مكتف بذاته، للسبب الآنف الذكر، ولهذا، يكون الجدير بممارسة القيمومة على الجسد الآخر: الأنثوي، متلذذاً به، كما لو أن الجسد الأخير معطى ذكوري العلامة، وهو معرَّف به هكذا، كما يقول سفر تكوينه الموجَّه، أي حين تكون المرأة تالية على وجود الذكر، وليكون فيها متأملاً، ومستمتعاً، لا بل ولتزجية الوقت، ليملأ بوجوده المضاف، وجوده الخارجي، بينما الجسد الأنثوي يكون محل مساومات، محل مد وجزر، مثلما هو قابل

للتبدل من الداخل، ويمكن التأثير فيه، في داخله، وإن من السهل التعريف به، أو التعرف عليه، لأنه، بسهولة مخلوق لمخلوق، حسب الرواية التوراتية، لهذا يكون الفرع الذكري في الجسد الأنثوي، بمثابة الشاهد الذكري، أو العين الذكرية، على كل، أو أي تغير، أو تحول، أو تبديل، فيه، وما أكثره، وفي السياق الحكائي التاريخي، يظل هذا الجسد محكوماً بالسابق عليه، مداراً، منقاداً من الداخل، مثلما هو المحكوم بالقيمة الذكورية، رغم أن المتداول هو صعوبة، وربما استحالة التعرف إلى المرأة، باعتبارها لغزاً، وشبيهة: بالبحر في أعماقها، وكالليل من الداخل، أو تكوينها النفسي، ومن خلال غموضها، وطابعها اللغزي، جعلت الذكر السابق عليها كينونة حكائية، في حيرة من أمرها، وجاء تصويرها: آثارياً، وفي مختلف اللوحات، ومن خلال الجمال الذي يجلوها، إضافة إلى العمق الجمالي الذي أبرِزت فيه، باستقراءات فنية من الداخل، ليتم التفاعل معها، أي الإقبال عليها، خلاف ما هو متردد عنها، وليس مفهوم الجمال الذي يشكل علامة فارقة لها، إلا لتحفيز الرغبة الذكورية، لتثبيت الجسد الأنثوي، وتحريك ميكانيزم اللذة باستمرار، من جسد واثق من ذاته، ممتلئ، يفيض حيوية، إلى جسد، ينتظر حشواً، أو ملئاً، أعني إخضاعه لتلك الرؤية التي تنتج من ثقافة أرّخ لها، تحصر المرأة في نطاق ضيق مرئي، يسهل النظر في أي تحول، أو مستجد، قد تندفع المرأة نفسياً إليه.

في السياق المرئي، والمقروء بالتوازي، لا تكون ملكات الجمال، إلا التلخيص الذكوري للجسد الأنثوي، وهو في أكثر تجلياته حيوية، أو عنفوان قوة، أي رغبة في الآخر، في المقابل، إذ يستحيل الجسد الموصوف بالجمال، جسدَ الواجهة ذات البعد الكريستالي، كما هو مقرَّر، ليكون ثمة انهمام بحقيقته المرسومة، وفي سن معينة، وهذا يضاعف من المهمة السلبية التي تَخضَع لاختبارٍ عبرها، أي حين تكون في حالة المضاف، ومن ثم المحكومة من خلال هذه الحالة، ناقصة كينونة مكانةً، والقابلة للتصنيف الزمني، وهو توضع تاريخي، وكأنها أقل شأناً من عمرها الفعلي، إنه العمر الذي يخص الجمال الذي يحافَظ من خلاله على رونق الجسد، طزاجته، غضاضة لحم الوجه، التماعة العين المبصرة، نعومة ملمس الجلد، بضاضة اللحم القابل للملامسة، أو الفحص البصري، من خلال الحركة الكاشفة، للعلاقة العمرانية ــ إن جاز التعبير الهندسي ــ بين تمام الخطو في المكان، والمسافة الفاصلة بين مشط القدم، وربلة السابق، والركبة، ومن ثم كيفية تبلور لحم الفخذ، وامتشاقه صاعداً إلى الأعلى، ليأتي الردفان، محك الاختبار الأكثر دقة، وجانب التمرس فيه، كما لو أن الردفين هما الهدف، وراء كل هذا التخطيط

لمفهوم الجمال، وأن ما يعلو المؤخرة، هو استشراف أفق، قراءة مصير الجمال الملموس في الجسد المعروض للنظر، والذي يتشكل تقدير جماله اللحمي: لوناً ومزايا معينة، انطلاقاً من صراع هذا الجسد الملخص في المنطقة المحصورة، مع المحيط الخارجي، ومدى قدرته على تلقي المؤثرات الخارجية، وتحمل وطأة الرغبة النافذة، أو المقدَّرة، بامتياز ذكوري، في زمن محسوم.

ذلك ما يمكن ملاحظته، في مختلف المجالات والمناسبات، والعروض الفنية، أو الدعايات، وكيف أن الجسد المشار إليه، جار وسمه، أو وشمه بعلامة اعتبارية مسبقاً، وقد يصعد الوشم المقدَّر، من خلال فرصة سانحة، في وضع احتمالي ما، إلى مستوى قيمة قابلة للتسويق، من خلال إعلان، دعاية، وحتى مناسبة وطنية، أو من باب المفاخرة النسبية.. إلخ، وليس هناك، ما هو أكثر من هذه المنابر التي تمكّن من النظر في طرائق، وحتى مناهج موضوعة، تخضع الجسد الأنثوي للاختبار المتعدد المراحل، إنما يبقى لمفهوم الجمال ذلك التركيب الهش، للقابل للعطب سريعاً، كما هي المؤخرة التي لا تبقى على حالها، مثلما أنها تعدم في الجسد الذي يحملها، كل تميز في الاسم، وعليه يكون التقدير، أو تأكيد الذات، كونها تناظر ذات الثقافة تنظّر لذاتها من «الخلف»!

وما يمكن قوله، في هذا المقام، هو أن المسافة القائمة بين النظرة القيمية، أو الذوقية إلى الجمال الخاص بالجسد، وفي ذات النطاق اللحمي، عندما كانت الأنثى مثقَلة باللحم، وخصوصاً: واجهة المؤخرة، وحركية الإثارة الذكورية، برؤية لحم منبسط، في دائرة مكانية، وتموجه، لحظة التحرك المكاني، أو التبطؤ في الحركة، وما اجتازته من حقب زمنية، والتغيرات الحاصة، وما بلغته المستجدات الطارئة، ذات الصلة بالموضوع الجنساني، حيث المؤخرة لا تقارَن اليوم، بما كان عليه سالفاً، من ناحية المفارقة، لا يبعث على الاستغراب، إذ يكون الموقف السائد قيمياً، يمكن تلمسه، كما لو أن الزمن هو هو، نظراً لسكونية المعتقد الذكوري، إذ المتغيَّر هو الكم، أما النوع فهو شبه ثابت، والعملية، تفضي إلى الداخل، إلى الصورة النمطية في المجمل، صورة الذكر الذي يتهدد المرأة، فيما لو أرادت التحول اللافت في النوعي، لأن المتابعة العينية، ذات المنحى التلصصي، أو الاختلاسي ضمناً، وهو ما يقرب من حافة الزنى البصري المتتابع، وأن يكون لها حضور مناسباتي، كرنفالي، واجهاتي، دعائي، إنما يميّع المسألة الثقافية أكثر هنا، بمعنى أن عتبة الرؤية الذكورية، وهي تتحرك، وتتخذ أكثر من موقع، لا تتخلى عما اعتمدت توارثاً،

أي بإبقاء المؤخرة، في الواجهة، حيث اللغة تقول ذلك، والسلوك اليومي الفعلي، يشهد على ذلك أيضاً.

المؤخرة المحكومة بالفن

من الصورة الفوتوغرافية، إلى اللقطة الفنية، فالمشهد المسرحي، أو السينمائي، وفي السياق الحداثي العولمي، مع فذاذة طروحات الفيديوكليبات، كما سنرى لاحقاً، وبظهور أجهزة تصوير في غاية التقانة، والفيديوات المنزلية، وحتى وجود إمكانات التصوير، والتلاعب بالصورة الملتقطة، والتصرف بها، في أكثر من وضعية، وإرسالها إلى أكثر من جهة، يبرز الفن، ككلمة، مقاوماً سلسلة من الفعاليات الحركية والقولية المنافسة، إلى حد الاستماتة، إنها في الوقت الذي وسعت حدود الفن، وعمّقت مفهومه، استدرجته إلى الخارج، إلى ساحة أكثر وساعة، ومواجهة تحديات أكثر، وكيفية إمكانية التمايز، ليظل الجسد الداخل، أو المدخَل به إلى نطاق الصورة، في مستوى الفن البصري والذوقي الأكثر قابلية للبقاء، لكن ذلك، لا يمكن أن يؤدي إلى غض البصر، عن سياسة حقيقة الفن البصري هذا، وتحولات بنية اللوحة، وما تكونه معايير الفن، ومفهوم الأصالة ضمناً، ومغزى التجديد بالمقابل، لأن ثمة حضوراً متزايداً، وملحوظاً للجسد الأنثوي، أكثر من ذي قبل، وبنوع من المنافسة المتعددة المجالات، يكون من الصعب، إن لم يكن مستحيلاً، التقليل من فتنة المؤخرة، أو وضع هذا الموقع الجسدي، إن جاز التعبير، جانباً، ولو لبعض الوقت، لأن ثمة ما يحسَب له، وهو ضرورة حشد مؤثرات بصرية، ومراعاة العلاقة بين الصورة المرسلة (عبر اللوحة الفنية، والمشهد السينمائي وسواه)، والقارئ، أو المشاهد، أو المتفرج، كما لو أن العين (العين الذكورية)، قد زادت إدماناً على مشاهدة المستثير في الجسد الأنثوي هذا، الجسد الذي يعاد إنتاجه، وفق المؤثرات الأكثر قابلية للتجاوب معه متعياً!

لقد تحدثت، كما نوهت سابقاً، عن الشبق، وتداعياته، عن نظام خطابه المتحول، أو المتغير، بحسب متحولات الحدث الزمكاني، والطابع التجديدي، أو المؤثرات المختلفة للشخص، والمجالات التي يمكن هذا الشبق التجلّي، أو التعريف بمزاياه، وامتداداته الحسية والثقافية كذلك، أو في اللغة والسلوك الحركي، والأثر المرئي واللوحة الفنية، وذلك، في كتابي السالف الذكر (الشبق المحرم)، وعن الجسد عارياً، في (ما تريد العين بثه)[٥]،

حيث حاولت قراءة أبعاد مختلفة للأثر الفني، من خلال موضوعة الشبق، في سياقات تاريخية مختلفة، حتى العصر الحديث.

هنا، لن أكرر ما ذكرته: أمثلة وتحليلاً هناك، بقدر ما أحيل القارئ إليها، ولو من باب المقارنة، لكون الموضوع مختلفاً من زاوية النظرة الاعتبارية، لأن الجسد مطروح للرؤية، مثلما هو مقدَّم للمكاشفة، من جهة المؤخرة، وكيف تتقدم الجسد هذا، تتجاوزه، تعلوه، أو تكون دونه، تعتّم عليه، أو تشير إليه قليلاً أو كثيراً، أو تلغيه، من خلال علاقات تناسب، تتحدد من داخل الأثر المرئي والمقروء، وحيث لا يمكن إطلاقاً، وضع المؤخرة، كرمز، وكقيمة، في نطاق مجموعة مكونات الجسد، وإبقاؤها في مكانها الطبيعي، بقدر ما تكون خاضعة لسياسة زحزحة مكانية، انزياحية، بحكم التفاوت بين مكونات الجسد، ونوعيته، في المرتقى الثقافي المجتمعي، وضمن ما يسمى الثقافة العالمة، الثقافة المقروءة، والمتداولة هنا وهناك، والثقافة الشعبية تلك التي يمكن الاتصال بها، والتعرف إلى نظامها التداولي الخاص، مختلفاً عن نظام سابقتها، حتى من ناحية التقويم، لأن الأشخاص يختلفون، والعالم الذي يعتبَر مختلفاً، بدوره يساهم في تثبيت هذه الحدود الفاصلة بصورة ما، وتلوينها، وربما كان ما طرحتُه، يمس هذا الجانب أكثر، وهو من جهته يمتد كثيراً في عمق الآخر، لأنه يقال حركةً، مثلما يمكن متابعته شفاهة، وليس قراءة، حتى لدى نسبة كبيرة ممن يظهرون أنفة، وتعالياً على موضوعات كهذه، بينما في أمكنة وأوضاع خاصة، لا يتوانون عن قول أي شيء، يمكن التحفظ عليه، أو حتى تجسيده سلوكياً، وفي المنحى الجنساني.

أشير إلى الأمثلة التي ذكرت، من باب النظر المختلف إليها، ولتوسيع حدود الجاري التكتم عليه، ليكون أكثر عرضة للنظر، للمكاشفة، ولتجسير الهوة أكثر بالمقابل، بين الثقافتين.

لقد كان هناك ذكر لتماثيل، أو منحوتات حجرية، تمثل أجساداً عارية، لرجال ونساء، وأنا أحاول مقاربتها نقدياً، قراءة الرسالة الحسية في كل منها، ولو باختصار، غير أنني هنا، أشدد على أن تلك الأمثلة، هي ومثيلاتها[٦]، تطرح قضية الجنسانية، صراحة، وضمناً، مثلما تستثير المعني بها، بنوع من العفوية، وهذه تتحرك في محيط ثقافي يؤهّل لذلك، وبنوع من التحدي، لمن لا يريد مواجهة مع الذات، واستنطاقاً متتابعاً لها،

بالطريقة هذه، ومهما كان الخلاف أو الاختلاف، فإن توزع الآثار المرئية، حيث يجلوها الأسطقس الحجري، هو توزع ثقافي، تاريخي، فني، معتقدي، والمنطقة الوسطى جسدياً، لم يُبخَل في أمر إظهارها تفاوتياً، إن الحجر شاهد تاريخ، لا يفقد شهادته، لا يموت، أو لا يُقضى عليه، لأن مادته تمكنه من الاستمرارية، إلا إذا تم تحطيمه، وما ينقله إلى المشاهد، هو مجتمعه، هو الوجه النافذ في المؤخرة، هو التعرف بالذكَر أمامياً (عودة إلى ذات النقطة المذكورة أكثر من مرة)، فالذكر يواجه (من الوجه)، ينظر أمامه، يحدّق في من يقف أمامه، يعرض «بضاعته»، أو يستعرض ذكورته، بنوع من الثبات، أو يُري جانبه الأمامي، وهو متنبه إلى جهة أخرى، كما لو أنه واثق من نفسه، كما تعلّمه الثقافة الداعمة ذلك، بحيث يصعب أو يستحيل مد النظر إلى الأمام، أكثر من الواجهة الأمامية التي يتراءى فيها، في فضائها جسده الأماميُّ البعد، ونادراً ما تستثير المنطقة المسمَّاة هذه مخيلة المتفرج، للانتقال إلى الخلف، لأن المأثور هو المرئي، وكون المرئي هنا، يملأ محيط العين، ويبث مؤثره البصري كثيراً، كما لو أنه يلخص تاريخاً ثقافياً كاملاً، وإن كنا ذكرنا، وما يخص (متعة الغلمان)، أو حتى (المتعة المتبادلة بين الأصدقاء)، في المجتمع اليوناني خصوصاً، كيف يحضر الجنس الأحادي الهوية، حيث يمنع التفكير بسواه، باستعادة أسطورة الذكر بدءاً تكوينياً للإنسان، وكأن في ذلك أكثر من إجراء عمديٍّ، ولتأكيد حقيقة، وهي أن المرئي أمامياً، يسد منافذ الرؤية، أن اللقاء المتعي الجنسي الطابع بالتأكيد، يتجاوز حدود (الداخل)، عندما يحل طرف محل الأنثى، والآخر يقوم بدور الذكر، أنه يزيح الجسد الطبيعي، الممكنة رؤيته، ليكون في الواجهة جسد آخر، يمتع، ولا يفصح عن حقيقته المبتدعة، لكون المؤخرة، كواليسية، إن جاز التعبير، مقصية مباشرة عن مرمى النظر، وحتى في نطاق اللغة المستعملة، يكون البحث في المتعة، كما لو أنه غير متصل بما تم ذكره.

هذا وجه من وجوه المخاتلة التاريخية الكبرى، من خلال ابتكار فن بصري، كما هو الفن القولي، يلبي حاجة الجسد الذكوري، وأرستقراطيته القائمة على التمايز الحدي، بسهولة لافتة!

بالمقابل، لا تخطئ العين، ما هو ممتد في الجسد الأنثوي، هذا الجسد الذي لا يخفي بعديه، وأحياناً: البعد الخلفي، لأن أياً منهما، يشد الآخر إليه، يستعرضه، لا بل يشير إليه بصرياً.

هل يعني هذا وحدة المصير المشترك بين وجهي المرأة الجسديين: الخلف والأمام، أي المؤخرة والمقدمة؟ وذلك من خلال فعل الإبراز التي يتجاوز ظاهر الجسد!

ثمة لعب على الجسد الأنثوي، واللعب، كما هو الفن، كممارسة لعبية، محسوم كثيراً، بعلامته الفارقة الذكرية، لهذا، لا مناص، وبحكم السيطرة القيمية، أن يكون الخطاب الثقافي العالم والشعبي كذلك، كما هو الخطاب الفني ضمناً، سالكاً هذا المسلك، وأن تكون المؤخرة مقدَّمة أكثر من مقابلتها، أو تكون هي المرئية، حتى لو بدت ملحقة بالجانب المرئي أمامياً (كما في لوحة «فينوس النائمة» لجيورجوني)، فهذا يعني أن ثمة خطاباً يجب أن يسود، أن يستمر، أن يحدد علاقة المرأة بالذات، بجسدها، أن تكون الصورة المرئية، هي التي يجب أن تنتقل إليها الأنثى، أن تدرك أن حقيقتها هي في المنقول عنها، وكما يفترَض فيها أن تكون، وفق المتطلَّب الذكوري.

هل ثمة عرض، استعراض فعلي، للجسد الأنثوي، في سياق المعايشة الفنية للواقع المرصود جنسانياً؟ هل يمكن التكهن، ولو نسبياً، لنظرة الفنان ذاته، إلى الأنثى، وموقفه من مؤخرته، حساسيته منها، محاولته الدؤوب في أن يظهر، ما هو جوهري فيه، وتنحية متتالية، لما يمكن مواجهته ظاهرياً، ومن خلال حياته اليومية، وعبر جسده، في نقاط استناد معروفة؟

قد لا يكون ممكناً التفكير هكذا، فالفن يطرح نفسه، يقدم خطابه البصري والروحي معاً، وما على الثقافة القائمة، والممكن التفكير فيه، إلّا العمل، على مكاشفة حركية الفن المرئي، لعبة الألوان، رمزيتها، سياسة اللوحة، عبر مكوناتها، والحجم المعطى، وكذلك المتاح للرؤية، أو المشاهدة، حيث لا يكون التشبيه هو الخطاب المتجلي، أو التمثيل التصويري: النسخي (حتى الصورة الفوتوغرافية، لا تكون عملية نقل فعلية لصاحبها، إنما هي نقل مؤثر جانبي، هي لقطة مستقاة، معلَم رؤيوي لحمي، لا يكون تلخيصاً لعموم الظاهر، فكيف بهموم الباطن، وهو متعدد ومتداخل بعوالمه؟)، إنما هو الموقف الفني، رؤية الفنان، هذه التي قد تتقدم على عصرها، أو تكون دونه، أو متحركة في نطاق نصابه الثقافي والمألوف، ولكنها القيمة الجمالية التي تتفاعل مع موضوعها، وتستجلي أبعادها النصية: داخل المرئي من اللحم، من الأكثر اعتباراً مرجعيةً، ولماذا يكون هكذا.

أن تكون المؤخرة، صيغة دورية متتالية، يتكرر فيها عود على بدء، طالما هي المرجع الرئيس كثيراً، صيغة استثناء ملحوظ تستهوي ريشة الفنان الذكر، حيث الريشة تتجاوز ماديتها، إذ عبر الحزمة اللينة، الشعرية أو الوبرية، أو غيرها، يتم امتصاص المادة اللونية، كما هي المادة الجصية أو الطينية، أو حتى الحجرية بين الأنامل التي تكون بمثابة الريشة، وهي ذاتها المادة التي تكون مجبولة بما هو أكثر من المادة الحيادية: الجمادية، إنما تكون أطياف، رؤى، طروحات متخيَّل، اجتماعية ووجودية، وتكون المؤخرة مأخوذة من تاريخ زمكاني، مسمَّاة أو دون اسم، ولكنها تقدَّم لتاريخ حي ولاحق، لتكون الأنثى منسوبة إلى ذات اللوحة، كينونة يتم التحكم بها، مداراتها، لإخراجها من ذاتها التي تعنيها، إلى الذات الفنية، الثقافية طبعاً، وهذه تعني الفنان، بقدر ما تعني توضعاً ثقافياً، يمنح المرسوم صدقية، من خلال ترحيب بها، وهو ترحيب بالمتصوَّر عن الجسد الأنثوي، وأن تكون المؤخرة فاعلة تاريخ جنسانياً، أن يكون البعد الأمامي قليل الحضور، فلربما كان في هذا الإجراء، ما هو أكثر مما هو جنساني، رغم أن الجنساني ليس مجرد وضع جندري مستقل، يجلو العلاقة الحدودية بين جسد كل من الرجل والمرأة، أو الذكر والأنثى، إنما هو اجتماعي، تربوي، نفسي، وذلك عندما تمارس الذكورة أقصى درجات عنتها الذكوري، استبدادها الدلالي، أبعد مما هو أخلاقي، عصامي المنزع، بجعل الأمام خلفاً، لئلا يُرى في الأمام ما هو أكثر من موضع الفرج، عضو الأنوثة، لأن ثمة امتداداً، يظهر جسد المرأة، يشكل أوضح، وهذا يدلي ببعض من الحقيقة المشتركة، من التذكير بنوع من التساوي بين الجنسين، حيث السيماء الأمامية تخضع لقراءة أكثر توازناً، وكون القدرة على العطاء النوعي وغيره، ممكنة الرؤية فيها، أما المؤخرة، فهي من جهة، تغمط الأنوثة الفعلية حقها، في التصريف والتعريف الجسديين، عندما تذكّر المؤخرة، وهي في ضخامتها، باللا إنجابية، ومدى قابليتها على إمتاع الرجل: الذكر، لزمن طويل، رغم الإيحاء المزمن، حول أن ضخامة المؤخرة رمز دال على الخصوبة أكثر، ولكن الفن الذي يلهِم، على طريقته، كثيراً ما يفهِم خلاف المستلهَم، ومن جهة ثانية، تبقى الأنوثة في حاضرة الذكورة التاريخية، باعتبارها المدرَكة، وفق تقويمات محددة.

وربما كان في وسع الباحث المتمرس، أو أي مهتم، والناقد الشغوف بمعاينة حساسية العلاقات القائمة بين جسد وآخر، لا بل بالنسبة للطابع التوزيعي (الأوركسترالي)، إن جاز الوصف، لعناصر الجسد الواحد، ذكراً أو أنثى، وكيف يعوَّض عن الجسد الواحد، بجزء منه، ودلالة هذا الإيجاز، كيف ترتسم العلاقة في عمق المسافة القيمية الفاصلة، بما

تطرقنا إليه، أن يوسّع حدود الرؤية الجمالية: الفنية الطابع، من خلال مجموعة الرسوم اللافتة، للفنان الإسباني بيكاسو، والمنشورة في كتاب (**مسخ الكائنات**) لأوفيد[٧]، حيث إن الجانب السردي البصري لهذه الرسوم المختلفة، أعني (اللوحات الفنية المبسطة والموحية)، تشكل قراءة لونية، من خلال حركية الخط المسحوب، والملعوب به، لتدوين أشكال، هي ما تصوره بيكاسو، مستعيداً مجداً أسطورياً، ملحمياً، مجتمعاً من الأفراد، لهم حاضرهم الفكري والأدبي والفني المختلف، ولتكون الرسوم هي رسوم بيكاسو، الأجساد المبسطة، والمرسومة، في الوقت ذاته، بحرفية عالية، تحويلاً للمقروء، إلى مرئي، كما أن المرئي، يدفع بالناظر إلى التمعن في المدوَّن الذي بلغ عشرين قرناً، من جهة عمر الأثر الأدبي القيّم، وهي الرسوم التي تحيي فينا، صدى ما كان، كما لو أنه في الجوار منا.

إن الأهم، في الرسوم، هو خطاب التمايز الجسدي، فالذكر ذكر والأنثى أنثى، والعمل، بالرسم على استلهام المؤخرة، أعني الإتيان بمؤخرة، مضى عليها زمن طويل، تنبض بمؤثرات شبقية، هو معايشة لثقافة لم تنقطع أواصر التواصل التاريخي والوجداني معها، فكل جسد مأخوذ بمؤخرته، وهكذا هي المرأة، ولكن من خلال المؤخرة هذه، تنبري المقامات، والأدوار التي تقوم بها، أو تلك التي كانت تعنيها ذات يوم، فالحدود التي تشكلها، هي عنوان قوتها أفقياً وعمودياً!

إن المؤخرة المرسومة من بيكاسو، تمتد في المكان، تتمكن من النظر، تتعرش، مثلما تأخذ أكثر من شكل، ولكنها، مضموناً تستعيد النطفة المشكّلة لها، من حيث المضمون الفعلي.

ثمة خطوط، كما هي أوتار الموسيقى، تلك التي تجمع إليها الهواء، أو تحيل الهواء إلى مادة تشتغل عليه، عندنا ترن، لتمنح الهواء المجال اللاحق، لكي يدوّم الصدى، ويوصِل إلى الآذان الصوتَ المرغوب، والخطوط أوتار، وهي تتبدى في هيئة منحنيات، أو أشباه أفواه أو حزم تحتفظ بفراغات ضمنية. لكن صوراً موحية، واضحة، من خلال الخطوط الممتدة، المنحنية، المائلة، المتوترة، الضاجة بالحياة الملغزة، تمنح زحف الخطوط، امتدادياً حدودياً، داخل اللحم، وما وراءه، خطوط تماس مع العالم الخارجي، وما يضم العالم هذا، إلى الحركة الهاذية، خلف نقاط مراقبة، هندسية، بالنسبة للموقع الذي يلهِم

بيكاسو، حيث كل جسد معهود بذاته النوعية.

التكوير، والتوسع القاعدي، البؤري، كما لو أن إحساساً، بنزع الخطوطية ذاتها، سمة الحراك الخطوطي، فيبدو الذكر في وضع معلمَة، والأنثى في وضع مفهمة، لأن الذكر يبتغي ضماً، أو مكاشفة، ويظهر اهتماماً، والأنثى، تبتغي توحداً مع الجسد، وانتشاراً في داخله، كما لو أن الفراغ القائم، يتبدى (تاوياً)، وهو يهَب الملء قيمته الكبرى. الفراغ كتجلٍّ أنثوي، لكنه يتحول وفق إقامة الذكري، لتأتي القراءة المكانية، مقلصة الحدود العميقة، ملحقة الأنثوي بالذكري...

ليس جسد «سيميله» الأسطوري (ص ٨١)، هو ما يتحدث، إنما المؤخرة المعرشة مكانياً، التأصل الأنثوي بإخراج ذكوري، وحتى بالنسبة للساقين السمينتين، والفخذين الممتلئين لحماً مرصوصاً، دلالة الأنثى المرسومة، والجاري وضعها في وجهة التاريخ، والقاعدة تستقطب النظر كثيراً هنا، وهذا ما يمتد إلى لوحة (ميناياس، ص ٩٣)، رغم أن مشهد إحداهن الجانبي، يبقي المؤخرة مستورة، من خلال حركية المنظور، كما هي حركية الجسد الجالس، والرجل تتخذ هيئة الرقم «٨» بالعربية الراهنة، فإن تجلي الفخذ ثُمانياً، والأكثر من ذلك، الحضور اللافت للردف، وهو يجلو الخط الذي يفصل ما بين الفخذين، ويصل بأسفل العمود الفقري، إنما محاولة فنية، ولكنها، تعرّف بالذكورة التي تريد التنويه إلى المأثور الجسدي، رغم السمنة النسبية البادية، في الأخريين، ولكن الظاهرة، كما لو أنها تمثل كلتيهما، وهن الثلاث، ينظرن في اتجاهات مختلفة، رغبة، في إبقاء نظر المتفرج أكثر انسيابية، وربما جرأة في معاينة ما وراء الخطوط (الآثمة)!

وفي لوحة خطوطية أخرى، حيث يبرز (بيرسيوس، ص ١١٩)، لا يبدو أن المؤخرة رسِمت، لينظَر في أمرها، ولا لكي تكون محل اهتمام ما، كما في المشهد الجسدي الأنثوي، لأن الجسد الضامر تقريباً، والمؤخرة المتحركة نحو الداخل، كما هو اتجاه الخطوط، كل ذلك يحفّز الناظر، على منح طاقته الإبصارية، ليحسن معاينة مساحة واسعة، من ذات الجسد، وعمّا تقول حركته.

هذا الحضور المؤخراتي العابر، يتبدى في لوحة (كيفالوس مع أبناء أياكوس الملك، ص ١٥١)، حيث كل منهم، يروم اتجاهاً مختلفاً بناظره، ولكن سياسة اللوحة، وكما هي

هيئة الأجساد مجتمعة، تفصح كثيراً، عن مكان ملتم عليها، عن مؤخرة هي جزء من الجسد، من ناحية التناسب الحيوي، وهذا بُعد معمّق لسياسة اللحم، وتقدير حركته التي تستثير التفكير، وليس سواه أكثر.

أما العذراء (ديانيرا، ص ١٩٩)، وهي مع القنطور، فهي ممتلئة لحماً، إنما هو ذا فيض اللحم المنحسر، المتموج، والمنتقل، بالتناوب البصري، إلى المركز الموسوم، وحول خط الفصل الأكثر استثارة للفضول، لتكون القيمة الجمالية، في مسبارها الخطوطي، واثبة إلى السطح، وفي الوقت نفسه، نداء لرغبة تتفجر، أو تنتظر مثيلتها، ذكورياً، لكون صيغة الرسم، وديانيرا، منهمّة بعملها، كأنما تطالب الناظر في أن يستغفلها أكثر، أن (يستدبرها).

إن أقل امتداد خطي، هو مجسّد خطاب، خطاب، منبعه اللحم الجسدي، وأن الجسد، الذي يطالَب بمعرفته، لا يفشي سره المتوثب، وإنما يوزعه، من خلال إيماءة، ومضة حركية خط ما، ارتعاشة الخط المعايش لوهم الجسد، وهذا التصور، يقوم على فكرة محورية، تستعرض الجسد المذكور، والأنثوي نموذجاً، في المجال الأكثر قابلية، ليكون موضوع الذكر، محجّه، ربما، حيث الخطوط الموجزة تماماً، لجسد (سكيللا، ص ٢٩٣)، والمؤخرة في الواجهة البصرية، مؤخرة، من خالق فالق متسع، تبرز المساحة الفارغة، بالكثير من الملء الدلالي، أعني، تعزز فاعلية الحركة عند الرجل، ليدعم بما يرى، يقينه، بصدد ما تبلورت حوله ثقافته، الفائضة إيروتيكياً.

ولأن الفنان هو الأكثر اهتماماً بالجسد، لأنه بالجسد يحيا ويتحوّل ويتفكر لونياً، ويمتد في الوجود، تخيلياً، يتخذ الجسد، ومن خلال التمثيل الفني، ووفق معتقده، هذا التنويع في التجلي اللوني أو الخطي.

ففي جانب آخر، من الممارسة الفنية، تلك التي تحيل الوجود، في كليته الطبيعية والقيمية، إلى وجود علاقات، هي أرواح تتنفس، إنما في مسارات، يدرك الفنان وحده، أي فذاذة رؤية فيها.

ففي مشاهد فنية، تمثل الجسد العاري (جيورجوني، في «فينوس النائمة»، ورينوار، في «عارية»، ودافنشي، في «ليدا والبجعة»... إلخ)[٨]، يمكن ملاحظة الموضوع المؤثر،

موضوع الأنثى، الأنثى التي تشكل معلَماً من المجهرية النافذة، في تكوين الفنان بالذات، حيث يمكن استشفاف حركيته، من خلال المسلك اليومي، وفي عالمه الفني الذي يلتحم فيه بذاته الفنية، وليس العري، أو التعرية، والجسد الأنثى، كما في الأمثلة السالفة، إلا المثال الحي، على الأنثى الحية، ومن مقام مغاير لما هي عليه حياتياً، إذ يودع فيه بعضاً مما يتصور، وتقوله رغبته، أي في اعتباره الأنثى، في السر، من جهة القابلية للإخصاب، حتى لو تجلت ذكورته طافحة بحضورها، لأنه يمارس استيلاداً مستمراً لصور كائنات، هي من بنات خياله، روحه، فيكون ميله إلى الأنثوي، نابعاً من طبيعة العمل الذي يقوم به، وهذه معضلة الذات التي تقوَّم بها شخصيته الفعلية، أي لحظة البدء برسم وجه أنثوي، أو جانب منه، أو جسد أنثوي، وفي وضعية منه، فهو لا ينسى أن يمنح الجسد الأنثوي، تلك النفحة الأنثوية المداد اللامرئي، للمرسوم، وربما لأنه، بالطريقة هذه، يستعيد توازنه، أي على أنه ذكر، لا بل على أنه مشبَع بالشبقية، وليست الحركات التي تميزه مشياً، وحتى سكوناً، وطريقة تواصل مع محيطه الخارجي، إلا قيمة مستولدة، من ذات الأنثى، فالمرسوم في الجسد، هو طيف فنان، هو وجهة نظره في الجسد كنموذج مقترح، وإنما بصدد ما يلي الموضوع، في المضمَر جنسانياً، وعندما يتلوى الجسد بين يديه، ويبحث عن علامته الفارقة، حين يمتد أو يستلقي في فراغ، يمتلئ تدريجياً، ليكون هو المحرك لكل المكونات الظاهرة، وما هي في وضع خفاء، وأعني بهذا: المؤخرة، التي تستثيره، لكونه في الفن، وحركة الريشة، ذلك الصياد السالف، العريق، والجسد طريح اللوحة، أو المتخيَّل، طريدته، وقد حاول تأبيدها هكذا.

فأن تكون المرأة جلية، أو مرئية مستلقية، أو مضطجعة، وتحت أنظار الآخرين، أو وهي نائمة، ولكنها مكشوفة بجسدها، إنما العملية، في خاصتها الإخراجية، منتجة الجسد ذكورياً، في ثقافة تدعم كل مساهمة مبذولة في هذا السياق التاريخي، الاجتماعي: الجنساني، لأن الجسد الذكر، بالكاد يعتبَر موديلاً، مثلما بالكاد، يتركب معبراً لمعرفة ما يضمره صاحبه داخلاً، لأنه كاشف ما لديه، من خلال تنوع الحركات العائدة إليه، أما المرأة، فكما لو أنها تبني عالمها في الداخل، وأنها بقدر ما تكون ماكثة، في ذات المكان، ملتزمة المكان، بقدر ما تثير الريبة، وكأنها تمضي عميقاً، نحو مسارب وأنفاق، إلى الداخل المصمَت، وذلك هو البعد الآخر الذي يحرّض الرجل، على الربط بين وضعية الأنثى، وما يتم ربطه بها، وبحيث تكون المؤخرة مثار تساؤلات إثر ذلك.

وربما كان العري في أساسه، صناعة ذكورية، تولهاً يعني الرجل، نتيجة مترتبة على سلسلة لامتناهية لمغامراته، واستقصاء لجوانب متداخلة في حياته، تلك التي تبرزه ثرَّ العوالم، وأن العري هذا، يسلك بالرجل ذلك الزاروب، أو الطريق الوعر، الذي يقابل المتصور عن المرأة، أعني الأنثى المتخيَّلة، البحث عما وراء المؤخرة، أي جسد تكون الواجهة الفعلية لها، ليكون كل تغيير، كل لمسة يد، باعتماد مادة، ثلاثية الأبعاد، أو ذات بعدين، تقولب المرأة جسداً، وفي أفضل الحالات ترتقي بها، إلى المستوى الذي تكون فيه رغبة الرجل متنبهة، في انتظارها.

وهذا ما يمكن تلمسه أكثر، عندما يدخل الفنان عالم الحمَّام، فالحمام مرتجع جسدي، بدئي، صير عالماً رحمياً ما، أو تمثيلاً أنثوياً، قدَّره الرجل، وكل ما يخص الحمام، يعود إلى المرأة: الأنثى، مثلما أنه يستمد منها، ما يعززها أنوثة، بمقاسات من الخارج، والفنان هو الذي يجد في عالم الحمام، مدى مفتوحاً لتهويماته، لنفث الريشة على يديه، أو محفزاً لمتخيله في أن يمارس ترتيباً وتوضيباً وتركيباً لذات الجسد الأنثوي، في حالات أو وضعيات كثيرة.

وهذا ما يترجمه مسعى الفنان إلى أن يكون حكواتي الحمَّام، روائي عالمه مجسداً، حيث الجسد المستحم، جسد غَوري، ينحت تكوينه، مثلما يستولد عناصره المضافة إلى تكوينه المستحدث فنياً، والماء المنساب، أو الذي يغسل الجسد، هو وجه من وجوه التعميد، وتسميته بطريقة مختلفة، الماء يمرئي ما بعده، مثلما البخار وشَّاء السر الجامع بين حرارة الجسد المستيقظة في الداخل، وحرارة الماء، في الحمام، ومصدر الفتنة المتحققة في تداخلهما. إذاً، ثمة إغراء في دخول الحمام، نزع فتيل الأمان، لأهواء، ورغبات، وانفلات أمن، من جهة النظر، قدر المستطاع، وكل ذلك، يسمح بمقاربة تصورية لروح الفنان، الذي يكونه الواحد منا، أو لما يعنينا جسدياً.

لهذا، فإن كلاً من (رينوار، وإدغار ديغا، وج. ب. دومينيك، وجان باباتيس سانتر وإل إم كوشيرو، ولفستروم، وباتريك لوكومت، ومحمود سعيد... إلخ)، حين ينهمّون بالجسد الحمّامي، الجسد الأنثوي قبل سواه، وفي المحيط الخارجي، خارج دائرة الأمان المفترضة، فإنهم يقدمون وجهات نظر غنية، عن الأنثى المفترضة بالمقابل[٩]، باعتبارها صنعة الذكر، وهي تستجيب، على صعيد التمثيل اللوني لرغبات الفنان، كما لو أن

مسحة الريشة، قبل سواها، لأنها تتضمن عالماً من التناثر والتكاثر في الشعيرات، هذه التي تقابل الشعيرات العصبية، وهي تتوحد وتتفرق، كأنما تداخل لعبة الغواية على يد الفنان بالذات، معتمدة تلك النعومة الموازية، والقدرة على ترك الأثر، كأنما ثمة نصيف، متروك، يتخذ هيئات، تعني، من بين ما تعني، تجريد الجسد من هيبته، وهو محمي بلباس ما، والتمشيط المرتكَز عليه، من خلال الريشة هنا، والمادة المعتمدة، هو إعادة تربية الجسد، كما هو طبيعةً، وفي كل هذه التهيؤات، يمارس الفنان نوعاً من الجذب الذاتي، الجذب التصوفي الخاص، مع ما يقوم به، واستناداً إلى الجسد المحلوم به، وهو طوع أمر متخيَّله، وريشته، وليس في التعرض للمؤخرة، المؤخرة القادرة على الاستجابة الصامتة، والضاجة بالأسرار، بتاريخ، لن يعايَن، في الحد الأدنى، كما يجب، إلا توخي اللامسمى، إخضاع الجسد المتوثب واقعاً لإرادة الفنان، الفنان الذكر، أي ذكورته التي تستفتي كل هذه المناورات، أو الالتفافات والمناوشات الصامتة، كما هي الإيحاءات الملغزَة، لتبيان الأكثر إثارة لها...

داخل الحمام، والذي تم بناؤه، بمتخيل ذكوري كذلك، وما يساعد على المزيد من تسمية ما هو دهاليزي مفتوح فيه، من خلال محتوياته، حيث يتبادل الأدوار كل من الماء والرغوة الصاعقة في مفعولها المدغدغ للأنوثة الرابضة على مقربة شديدة، من قشرته الجسدية، الأدمة الرقيقة، دون نسيان فاعلية الليفة، كتمرين آخر، يسترق ذات الجسد، ينبهه إلى لذة منتظَرة، طالما الدلك وإيقاظ الجلد بمساماته، مفاعيل حيوية، مثلما المنشفة، وكذلك المرأة، تنويع للعناصر المؤازرة على نزع الجسد عن رصانته، إخراجه من عالم محروس، مؤمَّن عليه، إلى عالم، هو الجسد ذاته، لا يعود مدركاً لما يترتب على فعل الخروج بعريه، واستسلامه لأواليات الماء ومتتابعاته.

بالمقابل، يمكن الحديث عن الرجل، عن العالم الحمامي الذي يستخف به الطرب، إذ يحل فيه، لأنه ذات العالم الذي يعنيه داخلاً وخارجاً، عالمه الذي يستهويه، مستأمناً مؤخرته، وفي الوقت ذاته، مسترخياً، وسط العناصر المتداخلة، في الحمام، جسدياً، ولعله فيما يحاول التعريف به، لا يعدو أن يكون القليل القليل، مقارنة، بما هو مأثور عنه، في الجانب الآخر، وكأنه لا يحتاج إلى من يرسمه، لا ينبغي إخضاعه للنظر، في من يدلكه، أو يريه في مشهد جانبي عارياً، كما لو أن التعرية، ولو من خلال مثيل له، تجريد له من السر الذي يتبلسه، من جانب الهيبة التي يحاول التحرك بموجبها، وكأن الحمام، يقع في الخلف منه، أعني، حيث لا تكون مؤخرته مرئية!

أمثلة متباعدة، متقاربة:

سوف أحاول التوقف عند نماذج، من الممارسات الفنية، تلك التي تتعرض لموضوعات، تثري ما نحن بصدده، وهذه المحاولة، سعي إلى توسيع دائرة الجسد، هذا الذي يتلبسنا، مثلما يحكمنا، من خلال ما يتردد حوله، ونحن سكناه، أو مسكونون به، واعتماداً عليه، تتنوع طرق العيش، لكن المفارقة تكمن في الطرق هذه، في الموقف المتحرك من المؤخرة بالذات، وكيفية النظر إليها.

إنه الفن مجدداً، خلاب الجسد، وجلابه، مثلما هو جلبابه المفصَّل بمقاييس رموزه، أولي أمره، والذين يسعون دائماً إلى نزع المسافة بين المرئي واللامرئي فيه، مثلما يفتنون الرؤية، من خلال التحكم بالمسافة بين الأشياء، العناصر، بين السماء والأرض، لأن ليس في وسع أي كان، أو أي شيء، أن يفلت من الفيوض الإشعاعية النافذة للمأخوذين باسمه، ولهذا، يمكن تعميق هذا الجانب من خلالهم، الذي من شأنه، أن يضفي قيمة جمالية أكثرعلى ذلك، طالما أننا نندفع أمام مؤخراتنا، نعيشها، وقد حرّرت، بصياغات شتى، وأنها تلاحقنا، مثلما أنها ملاحَقَة.

الطفل في مواجهة مؤخرته

قليلة هي الصور التي ترسم الطفل، ويمكن النظر إليه من خلال مؤخرته، مثلما أن الطفل موضوعاً للنظر، وبذات الطريقة التي يكون عليها وضع كل من الرجل والمرأة، يكاد يفتقر إلى بنية قاعدة، تبرر وجود اهتمام قاعدي بالمقابل، بالطفل، وما يمكن تلمسه ثقافياً في مؤخرته.

الحديث هنا، عن جسد الطفل، وهو بادي البدانة، أو خلافه، كما في حال صور، هي لوحات فنية، تتخيل جسد المسيح، وقديسين آخرين، وأطفال عديدين، وفي وضعيات شتى، لا يمكن مساواته بالحديث في أي بند آخر، يخص الجسد الذي يعنينا أمره، الجسد الناظر بمؤهلاته الحيوية، أو بوضوح أعضائه وتمايزها، تبعاً للموقف الذي يتحدد في هذا المقام.

فما يتخلل جسد الطفل، هو جسد الناظر، الناضج، جسد الغير، حيث مؤخرة الطفل لا تصلح للنمذجة، بذات النظرة الاعتبارية، أو الجمالية المفترضة، لكل من المرأة أولاً، فالرجل تالياً.

إن وضع مؤخرة امرأة مباشرة، أو محاولة تخيلها حقيقةً، من خلال ما يكسوها من ثياب، أو مؤخرة رجل، أو ذكر ناضج، وهذه حالة قليلة جداً، وفقاً لسلطة المبدأ الذكوري النافذة في الثقافة عامة، والجنسانية خاصة، هو وضع ثقافي بدوره، وتشريح لثقافة، أو مثلما هو إطراء لثقافة نوعية، أو استنطاق قيمي ما لها، مثلما هو جمالي يتحدد على قاعدة مجتمعية، قاعدة الذوق المحكومة بجملة الأعراف التي تصنف الجسد البشري، بأعضائه، وقيمة كل عضو، بحسب التقدير الخاص، والمتداول، والمؤخرة بدورها، تكون ناضجة، قابلة لأن تُستنطَق أو تستنطِق، إذ كل حركة، هي رعشة خطاب (بالمعنى الحيوي)، ومؤخرة الطفل، غير قابلة لأن تكون موضوعاً استنطاقياً، إلا في اعتبارها مادة يُعمَل عليها، كما في الآثار المتبقية، إذ إن رؤية مؤخرة طفل عارية، لا تستثير أياً كان، وحتى سن معينة، لأن الجسد هنا، لم يبلغ الحد الذي يُنظَر في أمره، إذ يودَع الجسد بعضاً، على الأقل، من أفانينه، للمؤخرة، إغراء، أو إثراء تصورات، في ما يتضمنه الجسد قيمةً جمالية، وغيرها، على أن تلك الحركة أكثر من كونها طبيعية، أي مقصودة، أي لها مغزى، إن أقصى ما يمكن قوله، هو أن مؤخرة الطفل تصلح موضوعاً للتأمل، وليس لاستفزاز ما، حيث التغاير الجنسي، لن يتأهل، ليثير هاجس الجنسانية، أو البعد الرمزي في ذلك.

وربما كان في الحديث عن مؤخرة، محاولة لتمييز المفارقات، لاستئصال ما هو عدائي، حنيناً إلى وضع اجتماعي، لا يُخشى فيه من المؤخرة، في وضعياتها المختلفة، لأن الجسد، لا يبرز ديناميتياً، أو موقوتاً، بما يحمله أو يحمَّل من رهانات، ومساومات، تعمُّ الجسد، أو تسخّره دلالةً، وأكثر ما يمكن البتّ فيه، هو مدى تجسيد الطفولي، القيمة المرغوبة، والمعطاة للطفل عبر جسده، وكواجهة اجتماعية في بعض الحالات، عندما تكون السمنة، سيماء صحة، والأهوال نقيضها، كما هي الصور التي تصدمنا هنا وهناك، إشارة إلى البؤس أو الفقر والمرض بأمكنته ومواقعه.

ليوناردو دافنشي وموناليزا«٥»

ربما التعريف بدافنشي، هو تقليل من شأنه، لأنه أشهر من أن يعرَّف! فهذا المتعدد المواهب، الذي عاش بين عامي ١٤٥٢ ــ ١٥١٩، برز مشرّح الجسد البشري، إذ كان يتماذج في كينونته العالم الفائض بالفضول الطبيعي، والفلكي على طريقته، في تفحص

ما يحوطه أرضاً وسماء، والفنان الذي يحيل الموجود إلى موجود آخر، هو كائنه، ابتكاره، مرجعه في السؤال عنه.

لا مجال للحديث مطولاً عنه، وكيف يبتكر موضوعاته الفنية، يعيش عصره ويتجاوزه، وينوّع في موضوعاته، مسكوناً بلغة المغامر في الطبيعة، ودراسة الأبعاد، عالماً ورياضياً، وبخفة الفنان، في احتياز المكان، ومن فيه[١٠]، أما اللوحة التي تكون موضوعنا الفرعي هنا، فهي، وكما أشير إليها (الموناليزا)، وما يمكن قوله، بهذا الصدد، يضاف إلى الكم الكبير مما وضع عنها، ولكن، لا بد من التنويه، أن قراءتي، وكما أعتقد، مغايرة تماماً، لما تقدم، لأنها، تبتغي قراءة من خلال قراءة، ونفاذاً إلى ما وراء الابتسامة، والهيئة، والزي المضروب على الجسد.

ربما كان فرويد، مؤثراً هنا، في دراسته عنها من منظور التحليل النفسي[١١]، ولكن لا بد من تجاوزه لاختلاف المنظور، رغم وجود متعة في قراءته عنها، وحسبي أن أستشهد بمثال شعري، من بين أمثلة شعرية كثيرة، تنير هذا الحيّز الجمالي، لمانويل ما تشادو:

تبتسم الموناليزا،

وتطل البسمة فوق قرون تنزلق وتهوى

تنظر في أنفسنا أيضاً،

والبسمة تبقى ما بقي العمر

(حتى لو لم تثبت شيئاً)

تبتسم الجيوكندا

أي فرحة،

أي أرض للأحلام الحلوة

تسكب فيها النشوة؟[١٢]..

في النهاية، كما في البداية، تبقى موناليزا، ويمضي كل من تحدَّث عنها نقداً، تحليلاً،

شعراً، حاول منافستها فنياً، إنما السؤال الممكن طرحه، هو ما الذي يخفيه المرسوم في اللوحة؟

إن القيمة الجمالية، تكمن من جهة أبديتها، في أن تخلق مواءمة، تنافساً لا ينتهي، وتناظراً بين أن يكون الشيء حاضراً وغائباً، كما هو الوجه العطوف والنظر شذراً، أن تكون أنت، ولست أنت.

تكاد الصورة تملأ نطاق الإطار، يكاد الرأس يتحرك، أن يكون أكبر من الجسد في نصفه العلوي المرسوم، أو أصغر، بحسب خاصية النظرة المتمعنة، الجسد الذي يختفي وراء لباس لا يسمح برؤية ما وراءه، والابتسامة التي تلغي خاصية النوع، لأن الشعر لا يضمن تاكيداً، على أن ثمة تجنيساً مائزاً للوحة، مثلما أن (السيدة المبتسمة)، والعنوان نهَّاب هواجس متعارضة، لا تعني أنها سيدة مبتسمة، لأن الاسم كثيراً ما يكون صنعة الفنان، أو المبدع، وإبداع ما يستأثر باهتمامه.

ثمة تعديم لأصل يمكن تثبيت نوعه، من خلال حكمة النظر، والوجه، واليدين اللتين تكادان تفترقان، وهما في وضعية تبدو خشوعية، وقد لا تكون هكذا. إنه التحدي الموجَّه لكل تفسير إذاً!

يبدأ الفضول من هنا، وهنا ينتهي، لأن تحديداً موقعياً، يربك النظرة في مداها، ويترك ما يمكن البحث فيه، وهو أن ثمة امتلاء للجسد باللحم، ثمة مؤخرة كبيرة، ولعل دافنشي، أراد من خلال هذا الإيحاء أن يعمّق لغزه الجسدي، أن يتوارى هو وراء الصورة المختارة، والمولفة، حيث تنوعت وجوه شخصياته، لرجال ونساء، وغيرهما، إنه تحدى بطريقته هذه، تاريخه الشخصي، دفع بالمعني إلى أن ينظر إلى الخلف، إلى ما هو عليه مسلكياً، أن يمارس ازدواجية في الرسم، خلطاً تعمُّدياً بين الأشياء، كما هو الواقع المدروس عنده، حيرة العالم في عصره، كما هو قلق المثقف، وخوف الفنان مما كان يستجدُّ في محيطه، فتبدو النصف غير المرسوم، مبلبلاً أكثر للناظر، وللمهتم بالموضوع، وهو يضع يده على خده تارة، أو بتلمس أحد جانبيه، أو يحاول جس نبضه نفسياً، أو.... يلتفت إلى الوراء مدققاً في امتداد مؤخرته، فيما إذا كانت مضاهية للصورة المتخيلة لمؤخرة الاسم – الحدث الفني (الموناليزا: الجوكندا)، ثمة مراوغة في تقديم اللقطة الفنية، حيث يقف

الناظر: المتفرج، المدقق، وتكون الصورة مأخوذة باتجاه، لا يمكن أن يكون هو اتجاه الناظر، ولا في محيط تصوره، وأي تفكير، أو شعور، أو وضع نفسي ما، يشغل اتجاه النظر ذاك، مثلما يحيل النظر إلى علامة استشهادية، بقيمة غير مدركة، ونظام خطاب معتَّم عليه!

أي جسد رياضي، طبيعي، نوعي (جنسانياً)، يتحرك بمشاعر جنسانية، وراء الثوب اللافت بلون لا يمكن التحكم بمؤثراته، وهو ضارب، وفق إيحاءات مباشرة، حيناً إلى السواد في بعض منه، وحيناً إلى الأخضر الداكن في بعض آخر، ويمتد نحو البنّي المضاء بنور مداهم لليدين، وهاتان بدورهما، لا تقلان تأثيراً، من ناحية المظهر الفاره، والنعومة المتوقعة، فتكون صفة الأنثى هي الواسمة فعلاً، أي تكون موناليزا، هي موناليزا، وليس مجرد اسم، على قارعة الذاكرة، وملمح متفنَّن فيهما، لإرباك كل ما حاول، ويحاول الاهتداء إلى النسَب النوعي للصورة، وجنسانيتها.

أين هو المشهد الفاعل في الجسد، كيف هو المشهد القياماتي المتتابع للجسد الذي يحار في أمره، إذ لا اتفاق ممكناً على طبيعته، ومدى جديته؟ أهو لغز دافنشي بالذات، لغزه الوحيد والأوحد، والذي أراده ملخصاً لكل ما تفكَّره، وعمل في سبيله، وأودعه مضمار الفن المتعدد الموضوعات؟

إن اللقطة شبه الجانبية، تفعيل لذات اللغز، ونزع لكل صفة نوع ممكنة تقديراً، لتكون المؤخرة: العلامة القادرة على ترتيب موقع الجسد، انطلاقاً مما هو ثقافي، وبحسب النظرة، كما لو أن المؤخرة، هذه التي شغلت أنظار الكثيرين، وكانت المهاد النفسي والتخيلي، لبشر عاديين، وفنانين، ومن ذوي الذكورة العالية أيضاً، لا تستقر في موقعها، وأنها ارتضت أن تتوارى خلف النصف المرسوم، وهو النصف الذي ـ عادة ـ ما يكون مكيدة للجسد في عمومه، مؤامرته على نصفه السفلي، على ذات المؤخرة، ربما استجابة لثقافة استمرت عصوراً، ولكن، هل في وسع الثقافة هذه، وفي المثال المذكور، أن تمنعنا، من تلمس خاصية المؤخرة هذه، في جنسانيتها؟

بالتأكيد، لو أن الفنان الإيطالي، رسم (موناليزا«ه») بكاملها، بـ (كامل«ه»)، إن أردنا الذهاب مع فرويد، أو أردنا منحى آخر في مكاشفة حركية الصورة الملغزة)، لو أن الجسد

الإنسي الكاسي كاملاً، لما كان الوضع كما هو عليه الآن، منذ بدأ الاهتمام يتصاعد ويتنوع بلوحته، لو أن الجسد رُسم طولياً واقفاً، وبدت المؤخرة، وهي تظهر ما يَعرِض بالجسد أكثر، ما يخفف من وطأة النظرة المحيّرة، والابتسامة المبهَمة، وحركية اليدين المثيرة للتساؤل، لكان في الوسع، الذهاب في مسار أكثر انتظاماً ووضوحاً، ولتمَّت معاينة المؤخرة، ومدى دلالتها، على نوع الجسد الظاهر.

لكن، لنبتعد عن حساسية «لو» وفعلها الإغوائي والتيهي أحياناً، ولنحاول ممارسة مقاربة دلالية أكثر لمتخيَّل المؤخرة، وأي صلة لدافنشي بها، أعني بلوحته هذه التي تجاوزت تاريخها كثيراً.

في حدود الاحتمالات الكثيرة والمتنوعة، تظل المؤخرة هاجساً معرفياً، مثلما تشكّل سؤال الباحث، ليس عن خاصية التنسيب، من جهة القيمة الرمزية، بينها وبين الجسد، داخل عصرها، وإنما عن خاصية النسَب، وكيف يمكن تلمسها، كيف كان شعور الفنان وهو يرسمها. تُرى ألم يودعها بعضاً من حساسيته تجاه مؤخرته، تلك التي تتحدث عن مكانة اجتماعية، عن تصور أخلاقي مركّز على الجسد، في النطاق الديني، ونظرة العلم وقتذاك إليه؟

في رحابة الصدر، يكمن توجه حثيث نحو مؤخرة، أرادها دافنشي مخفية، بالشطب عليها، المؤخرة العصرية التي تكوّن مواجهة لعصره، وثقافته، لذاته، خوفه على الوضوح، مثلما هو رهابه من المكاشفة، والمواجهة المباشرة، اتخاذه للمرأة، وهي مولَّفة، لتكون حاملة للكثير مما كان يتفكره، ويضمره داخلاً، ولم يتمكن من البوح به، أو إبرازه، كما يريدُ، حتى مماته، لتكون المؤخرة في جانب منها حالة استعصاء، عاشها، بالتصادم مع محيطه، مع ذات التربة التي عاشها، لم يكن يريد تسميتها، لكي يكون أكثر قدرة على المضي قدماً إلى الأمام، وهي الميزة الأكثر ظهوراً، لمن ينظر أمامه، مستحثاً خطاه، تاركاً الآخرين يتحركون في إثره، غير قادرين على معاينة حقيقته، أيْ يحيل السؤال عما يشغله إلى سؤال لا جواب فعلياً له، حيث يكون الجسد غير المطل على مؤخرة، لأن ثمة إلغاء مقصوداً للنصف السفلي، المؤخرة التي تدخل في عداد مجموعة التأويلات، أو التكهنات، ولكنها المؤخرة التي تحسَب على دافنشي، وهو يتحسس منها، ويريد بالمقابل طمس معالمها بزحزحتها تقديرياً، وفي جانب آخر منها، حالة «استمناء» على صعيد

تأكيد الفحولة القلقة، فحولة الفنان المبتهج بنموذجه، وهو يعيش توحداً مع ذاته، قدرة على معاينة نسَبه نوعاً، وضماناً لفاعليته الجسدية، وترفعاً عن مؤخرته تلك تثير تعليقات أو تساؤلات كثيرة، طالما أنه داخل في لعبة التكهنات السالفة، أمامياً، بينما مؤخرته، بسبب أعراف رافقته منذ بدايته الأولى، فهي تشعِره بخطر ما، بوجود أنظار لا تتركه وشأنه، وحالة الاستمناء المذكورة، الحاصلة في صمت، في خفاء متصوَّر، لإبراز تيمة نضج رجولية معتبَرَة، ومن خلال العمر الممكن تقديره في الوجه المرسوم، دون بقية الجسم، أو المؤخرة المتوارية في الخلف، والشعور باشتهائه، دون المصارحة بتحديد هذا الاشتهاء، عبر طبيعة النظرة المتلبسة بالحيرة تارة، وبالتشجيع الضمني على الحركة (الإثمية)، تارة أخرى، والتحفظ على النظرة الاشتهائية تارة ثالثة، وهذه في جملتها، تترتب تقديراً، على مدى احتفائه الضمني بذاته المقابلة في العمر الصاعد في أوانه البِكري، وهو يحيل المشهد البصري إلى ما هو أنثوي، كما لو أن ذلك يمهله المزيد من الوقت، مثلما يتيح له توافر المزيد من الحيوية أو الطاقة، لمعايشة ما يشغله، حتى اللحظة الأخيرة من حياته، فتكون مؤخرته في حكم النفي، وفي جانب ثالث منها، تبرز المؤخرة صنعةَ آخرين، هؤلاء الذين شغلوه نفسياً كثيراً، وأنه بجعل الأنثى نموذجاً له، وهي في عمر، يشد إليه وثبة الجسد الشبوبي، وتجليه، وبالمقابل، ينشدُّ إلى همود العاطفة الشبوبية، لأن ثمة تجاوزاً للمرحلة هذه، كما هو مقروء مرئياً أحياناً في الوجه الماثل أمامنا، تكون الأنثى هذه أضحية رمزية، للقفز إلى الأمام، وبقاء الحيرة في طابعها الأنثوي، حيرة منفصلة عن مقامه، تكون المؤخرة المقدَّرة، في حكم الجاري البحث فيه، وقد حاول الكف عن موقعية المؤخرة هذه، إشارة ما، إلى أن خاصيته أبعد من أن تكون مؤخراتية، والذين يشغلون أنفسهم، في مجالات مختلفة، متعارضة الرغبات، إنما يحاولون حصر محيط المؤخرة هذه، تحديد جنسانيتها، ما إذا كان دافنشي العالم، الفنان، يمتلك مؤخرة ممكنة رؤيتها، وفق تقديرات، معطيات، مرجعيات، لا تحصى هنا.

ربما لهذا السبب، تظل مؤخرة دافنشي، توصيفاً: وضعاً قرائياً، يقابل وجه موناليزا ونوعه!

غريكو، في: المؤخرات الصعبة الرؤية

لماذا الفنان غريكو اليوناني الكريتي «١٥٤١ ــ ١٦٢١»؟ أي صلة تتبدى بينه وبين المؤخرة مفهوماً وقيمة؟ ما الذي يربطنا به، يحفزنا على الإشارة إليه، من خلال تنوع

موضوعاته، وما يميزه فنياً؟

ليس من صلة لافتة ظاهراً، سوى، في الكم الكبير من موضوعاته المعتقدية، وهي التي تعرّف به خارج حدوده المحلية أو الإقليمية: الكريتية تحديداً، واليونانية موطناً، تلك التي تخص الجانب الديني: المسيحي، تخص الاهتماماته الدينية، والتي يكون الجسد مسرحاً قوياً، لتلقي مؤثراته.

بداية، أشير إلى خلَفه الكاتب المتعدد الاهتمامات، نيكوس كازانتزاكيس، وهو يورد في مستهل مذكراته، تلك التي تحمل اسمه (إنني أوقظ ذاكرتي لأتذكر، أحشد حياتي من الهواء، وأضع نفسي كجندي أمام جنراله. لكي أكتب تقريري إلى غريكو، ذلك أن غريكو معجون في التربة الكريتية ذاتها التي عجنت، أنا، منها. وهو قادر على فهمي أكثر من مكافحي الماضي والحاضر كلهم. ألم يخلف الآثار الحمراء نفسها على الصخور؟)[١٣].

يلتقي هنا الفنان مع الكاتب الموهوب، يتداخل الاثنان، والأخير بدوره فنان اللغة، الوصف، الواقع المعاش، في الكثير من أعماله (زوربا، نموذجاً حياً)، لكن يبقى السؤال الآخر، والأهم: ما الذي اجتذب صاحب (زوربا، المسيح يُصلَب من جديد، الحرية والموت... إلخ)، إلى سلفه التليد هنا؟

ثمة ما هو لافت، في حياة غريكو، باعتباره رسَّام الوجوه الأكثر إيغالاً في المأسوي، في مجاهدة الحياة، وتحمل الآلام، كما تقول الملامح، أي، كما تروي الأجساد من خلال لوحاته المختلفة[١٤].

المشاهد الدينية تشكل أحد أهم العناصر النافذة المفعول في التكوين النفسي والاجتماعي والثقافي والتربوي لغريكو، وذلك المفهوم الوجدي في التوحد مع المكان، ومن هنا كان سعي كازانتراكيس إلى الارتحال الرمزي، الصعود بالمعنى الديني، الدلالي إليه، وكتاباته لا تخلو من هذه التوشيحات الدينية الموهّجة للجسد، وثمة العديد العديد من اللوحات التي تمثل جانب المكابدة الواقعية، ومجاهدة النفس، وهي تجلو الجسد المنقصف نحو الداخل، الجسد البادي الهزال، أو النحافة اللافتة، والملامح الجلية بعذابات ما وراء الجلد الرقيق الذي يغلف الوجه، مثلما هو الجلد المسترق الذي لا يخفي الأضلاع، من فرط

الهزال، إلى جانب لوحات أخرى، تشير إلى مدى تأصيل البعد الديني، في حياته، إنما في ذات المكان، ولجعله أكثر حيوية.

في هذا السياق يمكن التعرض لما وراء الملامح المرئية، الأجساد التي بالكاد تحمل نفسها، وهنا أشير إلى كيفية تبلور المؤخرة، ما للمؤخرة من جلاء المهمة الخفية، عندما يعرَّف بالجسد المحسوس، جسد الديني، الورع/ القديس، لترتقي المؤخرة إلى خطاب بصري عنيف بالمقابل.

ثمة ضمور للمؤخرة، جانب من الإهمال، ملموس بقوة، في المؤخرة التي تكاد تختفي، لأن الجسد المرسوم هو ذاته، معرض للحم لا يسوَّق، مشهد ليس لاستثارة العين الناظرة، من باب إبهاجها، وإنما لإخضاعها للمكاشفة، للنقد البنيوي، لأن المؤخرة تقول ما يتكتم عليه الفم، ما يحتج عليه النظر الذي يستقرئ فضاء الوجه في اللوحة، أو الشرود الأسيف لوجه المرسوم، الفنان غريكو، لصيق بالمكان الذي يتضور فيه المعنيون بأمره جوعاً، وهو في ما يقوم به، يصعد بالوجوه التي تعاني واقعها، لتكون شهود حق ما، مهدور تاريخياً، على أولي الواقع بالذات.

المؤخرة تكاد تنعدم، بقدر ما ينعدم الواقع الذي لا يستحق اهتماماً به، بقدر ما أن الذين يسوسونه، لا يستحقون قيمة تُذكَر، لأن ليس من حافز معنوي، يلزِم بالانفتاح عليه، ولكن ضربة الفنان الماكنة، تكمن في هذه النقطة، من خلال المؤخرة المرسومة، أو المقروءة في الجسد المهزول، بالنيل ممن يخالفون نظرته، كما لو أنهم متلاشون في ذات المؤخرة، وهي تدل على الدنيوي، والدنيوي، بمثل الهيئة المذكورة، لا تتضمن فتنة ما، للإقبال على الحياة، ومن باب التفاهة الكامنة في نفوس محتكريها، وفي الخطوة الثالثة، يكون مشهد المؤخرة المنمذجة، معبراً لرؤية الجاري، أو المستجد في الحياة، إثر رؤية المفارقات، حيث إن الرؤية المباشرة للمؤخرة الهزيلة، تخوف الناظر، أكثر من السمينة، لأنها تذكّر بما يهدد، بقوة مضادة، تنذر الناظر، بما لا ليس في مصلحته، وربما، في هذا الجانب، يمكن قراءة كازانتزاكيس، أي رؤية مؤخرته بالتوازي.

كازانتراكيس كان غريكو حداثياً، وأظنه، كان يشهِر مؤخرته في وجوه من تعرَّض لهم نقدياً.

ناجي العلي، ومؤخرة حنظلة

من المعنيين بأمر الفن الكاريكاتيري الذي أبدع فيه الفلسطيني الراحل ناجي العلي «ناجي حسن سليم العلي١٩٣٧ ــ ١٩٨٧»، وفي الساحة السياسية العربية، حصراً، من تُرى يتمالك نفسه، ويتوازن، لحظة رؤيته لمؤخرة «بطله»: حنظلة؟ حنظلة المؤخرة المواجهة للوجوه التي يظهر أنها (تمأخرت) عنده، كما لو أنها فقدت كامل قيمتها، لنستعيد هنا قول أحدهم (وجهه قفا)، في الحد الأدنى من الاعتبار، الوجه الذي يقابَل بمؤخرة، لتكون هي الناطقة الأبلغ منه جمالاً!!

حنظلة البادي الصغر، وهي مفارقة المؤخرة اللاسعة، والوجه المعروض، القزم «صبي لا يتجاوز العاشرة من عمره»، كما هي رؤية أولي أمر السياسة عربياً، وبصدد القضية الفلسطينية، والمتعاملين معها، للشاهد الحي على ما يجري، وتهميشهم المروّع له، وهو الاسم الدال على حقيقته، مثلما هو الاسم المتضمن لما يهدد بمرارة ما يظهِره، ومن خلال مؤخرته «الوقحة»؟

ليس في مؤخرة حنظلة ما يستدعي تأويلاً جانبياً، وإنما ثمة نوع من التفكه، أو الطرافة، وفي نطاق السخرية، من خلال الدور الذي يقوم به، وهو دور مرسوم، بحرَفية الفنان الكاريكاتيري الذي انتهى بيولوجياً: اغتيالاً في لندن، والذي خلّف وراءه أكثر من أربعين ألف رسم، عندما يضع المسؤولين في المواجهة، يحمّلهم وزر الحاصل سلبياً على أرض الواقع، وعلى الصعيد السياسي، ولكن بطريقة تضع النظام السياسي المحكوم، أو المستدعى للمحاكمة التاريخية، في مواجهة مع نفسه، كما هو خطاب المؤخرة، فالنظام المعني يصبح مداناً، وهو كذلك، لأنه جارِ تقويمه، وإبراز أهميته، من جهة وضعية مؤخرة حنظلة، الاسم التاريخي. إن هذا النظام، أقل من أن يستحق التذكير به (وجهه قفا)، كما هو المثل العربي المعروف، وأن تدار المؤخرة لأحدهم، وكما هو مألوف في محيطنا الاجتماعي، فإنما يعني، وبسهولة، أنه أدنى مما يدخل في نطاق سقط المتاع، الفضلات المطروحة، من خلال سوء السمعة، وعندما يهمّ حنظلة بالقراءة، ويداه معقودتان خلف ظهره، وثمة انحناء في ظهره، ومؤخرة بارزة نسبياً، فلكي يؤكد لأولي الأمر، ما هم غافلون عنه، أنهم في حكم المحيط القفوي، المؤخرة التي تنزع عنهم كل قيمة تاريخية، مثلما أن مكانة المؤخرة التي تقع خلف الجسم، هي في تلقي ما يجب طرحه خارجاً.

لكن الوضع القيمي، يحثنا على قراءة أكثر جسارة، وهي أن مؤخرة حنظلة، تقلق المعنيين بما يجري، تستنطقهم، ومن يستهدفهم الفنان الموسوم في محيطه الواسع، والضيق كتفعيل اعتباري، إنما يشكل ذلك، على صعيد المعاش التاريخي، ترجمة دلالية لمجمل المتحولات الاجتماعية والسياسية، والجدوى اللاتاريخية، لكل ما حاولوا القيام به، وأكدوا لا جدواهم.

تقف المؤخرة لهم بالمرصاد، مثلما تتبدى في منتهى البلاغة البصرية، ليس للإيقاع بهم، وتوتيرهم، وإنما للإدلاء بشهادة الفنان، وعلى طريقته، على أنه هو ذاته، قد رمى بهم وراء مؤخرته، أنه تعقَّبهم، وكشف عن مجمل مؤخراتهم (كشف عن سوءاتهم)، وفي الحالة هذه، يغدو كشف السوء عملاً انقلابياً في تاريخ النظرة المباشرة، وعلى ما هو سائد، لأن ثمة دعوة إلى تجاوز هذه الوجوه المؤخراتية حقيقةً، ومكاشفة التعطيل الحاصل، ما عليه الوجوه التي لم تعد في حكم الاسم الممكن، وإنما الوجوه التي فقدت استحقاقها، في أن تستمر وجوهاً، وأن حنظلة ناجي العلي، طوال تاريخه المديد، والمؤبَّد فنياً، يقوم على التجديد للمفهوم كأثر، كعلامة مفعَّلة واقعاً، وقابل للمعاودة، بل ماثل أمامنا، أي وهو مدير مؤخرته، إلى حيث يقوم الذين صاروا في مستوى ما لم يعد ممكناً التواصل معهم، ولهذا، كان اغتياله، محاولة، لنزع حنظلته، وإبعاده عن واجهة التاريخ الذي يعني مجمل المقهورين، أو المستبَد بهم سياسياً، وهذا ما لم يحدث لهم طبعاً.

وبوسع أي مهتم بما يجري عربياً، ومن داخل الصراع الدائر، أن يتلمس هذا الحراك البائس، وبالمقابل، في وسعه أن يبصر بجلاء، تلك الحركة الدائبة، لمؤخرة حنظلة البادية الصغر والمخيفة حضور معنى، وهي تجدد العهد لمبتكرها، في استمرارها، لتبقي المعنيين بكل هذا الفساد السياسي وسواه، خارج التغطية التاريخية، أي في الحد الأدنى من الاعتبار التاريخي.

ناجي العلي، الذي لم «ينجُ بفعلته» القياماتية، وإنما كان ضحيتها، شهيد الموقف، إبقاء لتلك المؤخرة التاريخية، إذ حدَّق بعينيه في مجمل ما يجري في محيطه العربي والفلسطيني، وقد استولد حنظلته: المؤخرة التي تعنيه، بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ الفظيعة بالفعل، وعلى صفحات جريدة (السياسة) الكويتية، إثر سلسلة اغترباته، منافيه المتلاحقة، سنة ١٩٦٩، إنها مؤخرته «الموقَّرة» ذاتها، تلك التي قالت الكثير، في القليل المختصر،

خلاف مؤخرات رموز الهزيمة الرسمية والمجازية حتى في ما بعد اغتياله المريب، كما لو أنها الكاميرا الخفية، تلك التي تصوّر، ما يحيل أولي أمر السياسة هنا وهناك، إلى تحسس مؤخراتهم، وانخسافهم قيمياً.

ديانا المنزوعةُ المؤخرة

ما قضية «قصة» ديانا، إلهة الصيد المعروفة، مجدداً، ولماذا محاولة الحديث عنها مجدداً ـ أيضاً ـ في هذا المنحى؟ أي ارتباط لنا، بجسدها، وما هو مدوَّن عنها، وهي الغريبة عنا، بأكثر من معنى؟

أولاً، إن ديانا التي تعتبَر إلهة القمر والصيد والغابات عند الرومان، تكون لاحقة على الإلهة الأقدم في ذات المنصب (المكان)، أي أرتميس اليونانية، وكل واحدة تذكّر بالأخرى أحياناً، وثانياً، لأن وجود امرأة وتكون إلهة للصيد تثير الريبة، وتستحث المعني على التساؤل، عما يخفيه هذا اللقب، أو تظهره المكانة هذه، في بانثيون الآلهة الذكور خصوصاً؟ (يذكر الباحث إديث هاملتون، ومن باب التعليق، اسمها، ضمناً، وهو يتحدث عن الأقدم: أرتميس، بقوله عن أنها «كانت سيدة الأشياء البرية: صيادة عند الآلهة. وهذه مهمة غريبة لامرأة»، مثلما يورد أخباراً عن سلوكها الدموي في بعض الحالات، ومن ذلك تعطشها للدماء أحياناً، وكيفية التضحية لها بعذراء جميلة ١٥)، وثالثاً، لأن ثمة صوراً تمثلها «أي ديانا هنا»، تبرزها، كما لو أنها رجل، وهذا مثار للتساؤل، ويكاد يشكل جواباً على هاملتون، حول استغرابه من وجود امرأة صيادة، بدعم من آلهة ذكور، وفي الوقت ذاته، فإن هذا الموقف، يعمق موضوعنا أكثر، مثلما يثريه كثيراً، إذ لايعود الاسم، والتاريخ مانعاً لتعقب المشترك، في هذه المؤخرة البشرية الواحدة في النهاية.

تُرى أي خطاب بصري، هو ثقافة فرعية تنتمي إلى ثقافة أكثر تنوعاً طبعاً، تتعلق بالصيغة التوافقية لتلك العلاقات القائمة في المجتمع: اليوناني ـ الروماني، وهي الصيغة التي تؤسس لحضور المرأة تالياً، على حضور الرجل، لأن ثمة تنازلات، ليس في الصفة المرئية فقط، وإنما لأن هذه تتبع العقد الممكن تخيله، عقد التواصل، حيث ظهور إلهة صيد في مجتمع ذكوري، مجتمع آلهة في المجمل، ليس سهلاً.

الاعتراف بوجود امرأة، في وظيفة مزدوجة: إلهة القمر والصيد، تأطير لموقعها، لكيفية النظر إلى جسدها، باعتبارها أنثى، كما هي شخصية أثينا النافذة بسلطتها، لكنها مطوقة بسلطة الذكر، والبعد الأنثوي في جسد ديانا هنا (وتكون أرتميس حاضرة)، هو الذي قرّبها من القمر، فالقمر ليلي، متحوّل، قابل للزوال النسبي، أو التدريجي الحسي، رطب، ناقص الإنارة، كما هو مفهوم عنه، والأنثى لبّست صفات، تكون مشتملة عليها، مثلما تكون محتجزة إياها في بوتقتها، للسبب ذاته، وفي الليل ثمة قابلية أكثر للصيد، ومع طلوع القمر خصوصاً.

لكن، أليس إسناد هذا المنصب إليها، هو من باب التحكم بها؟ فهي صارت بين الآلهة، وأفقِدت وظيفتها، حيث بقيت عذراء، وقيامها بدور الرجل، أو الذكر، في الصيد، يعني أن تفقد أو تُفقَد في جسدها مظاهر تعرَف بها الأنثى، من خلال الاختلاف الجسمي (في الصدر، والوركين، أو الوركين، على الأقل)، وليس التعطش للدماء أحياناً، إلا لأنها تهتم بالصيد، وفي الصيد ثمة سفك دماء، وبين سفك الدماء التي تختصّ بها حيوانات الصيد، وتلك التضحية بقربان بشري (إذ تقدَّم لها عذراء جميلة)، تناسباً مع مكانتها، والجمال الذي تتحلى به كالعادة، ثمة قرابة ملحوظة، وهي في القاسم المشترك الأكبر بينهما، فكل حالة هنا، تفضي إلى الأخرى، وثمة تبادل مواقع في بعض الحالات، حيث التضحية بفتاة عذراء (لأنها «أي الإلهة» في الأصل عذراء)، وهذا يجعلها على النقيض من بنات جنسها، قريبة من الذكور، فتكون أنثى بالاسم، في الغالب.

الصيد تحول في الأمكنة، أو تجوال وتطواف فيه، وفي أوقات محددة، معلومة، بحسب موسم الصيد، أو الوقت المتعلق بصيد حيوان معين، ولكن، في العموم، يظل الصياد خارج بيته، وإلهة الصيد باعتبارها امرأة، وتكون خارج البيت، شذوذ، خروج على القاعدة الذكرية، وهي ضرورة التزامها البقاء في البيت، فالخروج والتحرك والصيد صنعة رجالية، كما يؤكّد تاريخ متقدم، مقارنة بالتاريخ الطويل غيرالمدوَّن، حيث نجد أنفسنا، إزاء عملية مقايضة، عقد مبرَم ذكوري المطلع والمرجع، تحمل المرأة هنا، علامة أنوثتها، ولكنها في حكم الإرجاء (أي التمتع الأنثوي بالحياة، الإنجاب، العيش مع بنات جنسها، وقد تكور في جسدها الوركان (المؤخرة)، وتقبَّل جسمها التبدل، من خلال الحمل، وأدركت حقيقة الأمومة)، ولا شيء من ذلك.

إن امحاء الوركين، يعني سلخها القاعدي عما يصلها بنوعها، تعميق الجنسانية فيها، والتعتيم عليها، كما هي بنية الثقافة التي تتحكم بالمؤخرة، بحسب المهمة المطلوبة، أو الموسومة.

ففي الوقت الذي يغَض النظر عن المؤخرة، تكون هذه، في دور ثابت أو شبهه، وهو الذي يكفل للجسد الأنثوي كثيراً، ما يبقيه تمييزياً، أي دور المؤخرة المادي به، فالجسد المرسوم، هو في مجمله مولِّف، جسد ذكر، ولكن علامة الأنثى، هي التي ميزته، كما لو أن وضعاً مسخياً، يجعل الصورة ناطقة، ومؤلِمة، ليضمن الرجل: الذكر، ذلك الخوف من المؤخرة، وهي لا تثبت، لا تهدأ، في تأكيد الفتنة القابعة فيها، من جهة استقطاب الجنس المقابل، وكأن وجود جيانا ــ أرتميس، هو وجود مخلوق ذكري «تركيباً» في مخلوق طبيعي، يُخشى من النظر في مؤخرته، وفي الحالة هذه وحدها، يمكن الرجل أن يمشي، وهو مطمئن على مؤخرته، لأن ليس هناك ما يخرجه عن جادة الصواب، كما يعتقد، ما يزعزع ثقته بنفسه، كما هي الأنثى في صورتها الطبيعية، وما هذا التنويع في إظهار الجسد الأنثوي، خلقه الفني الطابع، وإعادة مستمرة له، وكأنه الوحيد القابل للتحول، والتحكم فيه، إلا مثالاً يحتذى، للنظر وإعادة النظر فيه، وكيف يتم تحريكه ذكورياً.

إذ ليس ما يخيف الذكر مثل خوفه على مؤخرته، طالما ثمة إزاحة مقصودة لها، هو خوف على تصوره الموجَّه عن ذاته، وجعل الأنثى مرادفاً مؤخراتياً كثيراً، لاستدامة التصور المذكور هذا!

فوتوغرافيات المؤخرة

في إشارة ذكية منه، يقول ريجيس دوبري، عن علاقة الديانات التوحيدية بالصورة (كل الديانات التوحيدية بطبيعتها معادية للصورة ومحاربة لها في بعض الأحيان، فالصورة في نظرها فائض زينة، وإيحائية في أحسن حالاتها، ودائماً خارج الجوهري)[١٦].

في الإشارة الذكية هذه، تقوم سلسلة مفارقات، يكون الجسد مسرحها الحي أو المفتوح، وهو معرض الرهان، ومجال الديانات السالفة، حيث لا تنقطع تشكلاً، عما هو أرضي.

يكون السؤال المقابل، لما تقدم، هو: من أين تأتي، تتشكل، تنبع العداوة السيئة الصيت تاريخياً؟

يأتي الجواب، كما هو المتضمَّن في صلب الديانات، إن ريبية الديانات إزاء الصورة، هي أنها تقيم الديانات في الواجهة، تحصر الديانات ذاتها، في مواجهة المفهوم الذي كان، وما زال سبب وجودها، أي أن توجد، ولا توجِد السبب الذي كان مرجعها في التكوين التاريخي. الصورة تقايض اللغة، واللغة تريد بعثرتها داخلها.

يتحول السؤال المذكور، إلى محفّز لسؤال لاحق، وهو: ولماذا حالة العداء هذه؟ ما سره؟

وأظن أن الجواب الموازي، والكاشف لسرانية السؤال اللاحق، هو: لأن الجسد في جوهره الطبيعي، يبقي حقيقته المادية، حقيقة تبنّيه أرضياً، مثلما يرفض اصطلاحاً، يكون مقدمة للتعريف به، خارج النطاق الذي مهَّد له، فهذا الجسد المحارَب، وهو الذي يظل مرئياً من قبل ممثلي الديانات، وحتى الذين يعتبَرون أرواحاً محلقة في أجواز الفضاء، حتى سدرة المنتهى، ليس بالإمكان التعامل معه، محاسبته، أو مقارعته، أو معايشته، إلا وهو في صورته المادية، أي حيث يكون اللحم مغلفاً العظم، وحيث يكون العظم حامياً لما وراءه، ولكن الأهم، من كل ذلك، لأن الجسد الذي يطلَب في حسيته، سرعان ما يتم نبذه، حتى لو كان في أوج بهائه، لأنه موصول بالمؤخرة، والمؤخرة هذه، ليست سبب نفور ممثلي الديانات تلك، وإنما المشكلة الكونية التي عليها، أو بسببها، صار هذا النفي عما هو سماوي، والمنفى المتحوَّل، بطابعه الإلهي.

لا أحد يستطيع أن يقيم فصلاً بين الجسد الذي يراد محمولاً بالروح، وهي الأعطية النورانية المعتبَرة، والجسد الذي يمكن لمسه مباشرة، وهو يذكّر صاحبه بما هو دنيوي، مادي فعلاً.

كراهية الصورة، في الجسدي، هي كراهية المترتب على استمرار الجسد، وكيف أن الجسد ينخرط في كل الألعاب المتعية، أو الإلهائية تلك التي تبعد الجسد عما هو روحي فيه، وكأن المؤخرة الشغالة، طالما التفكير في المتع يستمر، وأن التفاوت في المنظور الاجتماعي، والتنافر والتنابذ، كذلك، يظل حالة سائدة، ما دام ثمة دفق المتعيات، التي

تتوالى، أو تتقنطر إلى داخل الجسد، وأن العملية هذه، تبقي المؤخرة، في تواصل مستمر مع الأرضي، بطرح الفضلات.

في صلب الموضوع هذا، يحدث انقسام في الجسد، مثلما يتم احتكاره، من خلال مواقع القوة، وفي الوقت ذاته، يكون اللعب بمصير الجسد، وتقرير مصيره، والفرز بين جسد وآخر، انطلاقاً من دافقي القوة القائمة، من جهة الترادف أو التراصف، أو في السير القفوي، وهكذا...!

ثمة من يتحرك باسم الديانات، وبدعوى إعلان الحرب الدائمة على الجسد، يبقي الآخرين في واجهته، مشدداً نظره على المؤخرة، وعدم رؤية المعني إلا من خلال المنظور المؤخراتي، دون أن تُسمَح الفرصة للآخر، في أن يلتفت، أن يقابله بالمثل، حيث إعلان الحرب الدائمة، نوع من إعلان للجهاد المقدس، وأن أي تحرك، خارج الجاري تخطيطه، هو تشويش على مجمل العملية، وبلبلة لما يحدث، وفي ضوء ذلك، تظل المؤخرة خاضعة للتحكم، عن قربٍ أو عن بعد، وأن طبيعة بقاء المؤخرة في الموقع الحيوي، وضمناً في الموقع المقدَّر بحسب الشخص المعني، هي في حقيقة أمرها، لعب مواقع، ولم لا نقول: لعب مؤخرات؟ لأن ثمة مؤخرة، يمنَع رؤيتها، بدعوى قيمة روحانية، تتلبسها، ومؤخرة، يجب عدم التذكير بها، لأنها في مكانة تكاد تكون استثنائية، أي مؤخرة تعلو، ولا يعلى عليها، وثمة مؤخرة، هي في موقع قابل للتحويل بأمرها، للتحول من خلال ذات المكانة التي حدّدت لها، ومؤخرة، في معرض المناظرة، أو الملاحقة، انطلاقاً من الثقافة التي رسمت كل هاتيك الإحداثيات المتعلقة، بسيماء المؤخرة.

كما هو معروف، فإن المؤخرة، أي مؤخرة، تذكّر دائماً، وكلما تم تلفظها، بما لا يجب ذكره، وخصوصاً في مكان معين، يمنع حتى ذكرها (أي المؤخرة نفسها)، فكيف بما تحيل إليه خارجاً هنا (ظاهراً) وداخلاً (في ما يطرحه البطن)؟ وأن فعل التذكير هو المرتبط مباشرة، بالحركة الحادثة في محيطها، والموقع الجهوي لها، وخضوع الجسد للمساومات، أو التقويمات، هو وجود بالقوة، وهذه تستدعي وجوداً تراتبياً بالفعل، وما ينشد إلى الفعل هذا قولياً.

وليس ما ينحصر راهناً، وخصوصاً في العقود المعدودة الأخيرة، وبالنسبة للجسد، على

الصعيد التقني، أي تطور الأجهزة الفائقة التقانة، والتي يمكن تسخيرها في مجالات مختلفة، ولغايات لا تحصى، هي ذاتها تلك التي تذكّر بالموقف من المؤخرة، ومن تكون حاملتها، أو يكون حاملها، من أي شريحة، أو حتى طائفة، أو مذهب، وفي أي دار، كما هو متداول هنا وهناك: دار السلم أم دار الحرب، وهل هي مؤخرة الصديق أم العدو أم الخصم، مؤخرة الرجل أم المرأة، وأي مرتبة لكل منهما، وفي أي عمر، وفي أي ظرف ومكان... إلخ، وما يتم الشعور البصري أو السمعي، مثلاً به، إلا التعبير الأكثر قوة، عن مقدار الرهانات التي تعقَد مباشرة، على الجسد، وعلى المؤخرة الخاصة به، ولعبة التجيير فيها، حيث صور الفوتوغراف، وكما تعلمنا أجهزة التصوير، اليوم المرئية، القريبة منا، والبعيدة عنا، والمتحكمة فينا، وحتى الخطرة علينا، نظراً لقدرتها على إظهار ما لا يرغَب فيه، من جهة اللعب بتركيبة الجسد بالذات، وأرى أن المؤخرة، هذه التي قيل فيها الكثير، ما زال، في انتظارها الكثير الأكثر، بسبب حساسية موقعها جسدياً.

وكما رأينا سابقاً، فإن في التوليف الحكائي، كما هو الخرافي، والميثولوجي (وكلها ممتدة في البنية المعتبرة واقعية وتاريخية للصورة، تلك التي تمثل الجسد، أو يمثُل عبرها أمام قضاء النظر النقدي) لا شيء يمكن أن يكون بمعزل عن مفهوم التجسيد، وطبيعة التحول أو اللاثبات في العلاقة بين مكوناته، وأخص بالذكر: المؤخرة، وكيف يمكن، من داخل بؤيرة التوتر هذه، يمكن المهتم أن ينصب جسوراً، أو يقيم عتبات، لتعميق النظر، وكيفية الخوف أو التخوف من الجسد المنظور من الخلف، وأي حراك دلالي، قيمي، استنفاري، شؤمي، عدائي، مضمَر في الخلف.

وربما كان ما قاله الفيلسوف الفرنسي ألان، من أن (الجسم الإنساني مقبرة الآلهة)[١٧]، صحيحاً، وإلا ما شوهد هذا الإلحاح الحثيث على ضرورة محق الجسد، وبدقة أكثر، التقليل أكثر فأكثر من المؤخرة، وربطها بالدنيا، وكأن الحياة المعطاة هي الجسد، وأن الدنيا (من الدوني)، هي بمثابة المؤخرة، ولهذا، يكون الحذر، والترقب، من كل ما يمارَس أو يقال، إزاء خطاب جسماني كهذا، وأن الخطاب هذا، وإن كان يمثل النوعين، جنسانياً، يظل في حرب مع نفسه، ومع الخارج، بالقدر الذي يضمن وجود قوى هائلة، خارقة، تكون خارج الجسد، هي إلهية تماماً، وأن كل حديث عن المؤخرة، هو في بعض أثير منه، استثارة نفور، أو كراهية من ذات المؤخرة.

هنا، تتجسد الروح في المتخيَّل، مثلما تستعيد أصلها الإلهي المفترض، وبالمقابل، فإن الروح هذه، تشهد، من داخل الثقافة التي تعنيها، على التفاوت القيمي لكل من الذكر والأنثى، حيث يكون اهتمام الرجل بالمرأة، استمراراً لتلك الذائقة الشهوية ذات المرجع الدنيوي، التي كانت المرأة الأولى سبباً لها، كما لو أن سعي الرجل إلى ملاحقة المرأة، وهو سعي ذكري، في أعقاب أنثاه، في حكم ما هو هو قدري، وبذلك، تتأكد الأصالة السلبية، والقاهرة لمفهوم الخطيئة، مثلما تكون الصورة التي يلعَب عليها، هي في مبتدأها ومنتهاها، مسكونة بالمؤثر الأنثوي.

وفي الصورة الفوتوغرافية، حيث يبرز شيطان اللقطة الجسدية، والتلاعب بالمؤثر اللوني، وملاحقة الجسد، في مجمل حالاته ووضعياته، يمكن معايشة هذا المناخ المتقَل بأنوائه، وعلى أيدي كثيرين، لكون الصورة، من ناحية الاهتمام بها، لا تتطلب مثل الثقافة التي تستوجبها ثقافة القراءة المرتبطة بالزمن، وبذل جهود حثيثة، وإشراك مجموعة حواس، وفي وضع نفسي، يتهيأ له الجسد، وكل ذلك، يكون الجسد، على صعيد المعايشة البصرية، بغنى تام معه، إذ يكفي أن تكون الحواس سليمة، وبالأخص: حاسة النظر، والبصيرة المساعدة، حتى يكون في مستطاع اليد أن تؤدي مهمتها على أكمل وجه، وأن تحفَظ الصورة، ويتم استحضارها، والتصرف بها، بالطريقة التي تتحقق الغاية المرجوة من ذلك، وهي إبقاء الصورة مستنطقة للجسد.

لهذا، كان التنبه إلى ضروة الاتقاء من لعبة الصورة، وهي تكون دنيوية نسباً، ويكون الموقف السلبي من الصورة مرادفاً للموقف المعتقدي: الديني، التوحيدي، الخائف على مجموعة أحكامه وفتاويه، هو بمثابة الخوف من المصير المقلق لما هو ديني، والمهدد، لمن يخفي حقيقته.

إن رفض التعامل مع الصورة، كما لو أنها عملة، لا يمكن تداولها، على مستوى علم اجتماع الجسي البصري، يقابَل تأثيم الجسد بالذات، وربطه بما هو خطرٌ فيه، أي: المؤخرة.

ووفقاً لهذا التقدير، يمكن ملاحظة حركية العلاقات الاجتماعية، كيف تتحدد العلاقة بين الرجل والمرأة، في مواقع عملية، ووظيفية واجتماعية وتربوية وفنية... إلخ، عندما يظل

الرجل متحركاً في أعقاب المرأة، وليس بالعكس، لتظل المرأة، وباعتبارها الأنثى سره الذي يهتم بأمره، بينما هو يكون في الخلف، حيث لا ينبغي النظر في أمره: السير في إثره (من الخلف)!

في مجمل التوليفات الفنية، أو السينمائية، أو في الممارسات الدعائية، يتم توجيه الأنظار إلى الجسد الرشيق القوام، أو الكلي البراعة: بملء نظر، وفتنة نظر، وفي العمر النمذجي الذي يحث على ضرورة القيام بالمطلوب، ليكون التماثل محققاً، ولكن بيت القصيد في الجسد المنظور، الجسد الراشد بفتوته، أو البالغ بإثارته خارجاً، هو في كيفية الجمع بين الدنيوي، والمؤخرة التي تسهل رؤيتها، في وضعية تستثير جماع خيالات متنوعة، هو في التحويل المستمر، لنداء الرغبة، والتي يكون الرجل حاملها، ومصرّفها، بينما المرأة، تكون مادتها.

في سياق الصورة المرئية، يتم الاشتهاء، أو غض النظر عنه، لحظة القيام بفعل مضاد: تصويراً، أو بالقول، في حالة المحافظة، تقدَّم المرأة قرينة دنيوية، سقطتها، ولقطتها، لمن يرغب!

إن القدرة على التواصل، عن طريق الإمداد بالصور الفوتوغرافية، لهي قدرة تفاعلية، من جهة كونها، تردم أوجه الهوة بين أفراد المجتمع، مثلما أنها، بالمقابل، تظهِر الكثير من نقاط التوتر، وحتى الشعور بالمنزلق الوجداني، لهذا الفرد أو ذاك، وهو يجد نفسه إزاء هذا التدفق الهائل من الأجهزة التي تواجهه، أو تفتح عليه عالمه الذاتي، أينما كان العالم هذا، بحيث يلزمه، هذا الشعور بالمطاردة الضمنية، في أن يلتزم غاية الحذر، لئلا يتبدى بالطريقة التي يكون فيها مغايراً، ما هو عليه، لأن تقانة التصوير استحالت ساحراً، مثلما هو الفعل الخارق، في تحوير الصورة هنا.

ليس من مناسبة، إلا وتكون الصورة في الانتظار، طالما الجهاز الذي لم يكلف شيئاً يُذكَر، هو في حوزة الشخص، وأن غيره، يتربصون به الدوائر، من خلال التقاط الصورة التي توقع به أحياناً.

إن حساسية الصورة الفوتوغرافية، والملونة، والسريعة الظهور، أو المتحركة (الصورة الديجيتالية)، حيث ثمة إمكانية لالتقاط كم كبير جداً، من الصور، وفي سرية لافتة،

حاصرت الفن، في عقر داره، أو زاحمته في أكثر الأماكن إثارة لعاطفة، يستثيرها المكان هذا، كون الفن، يتطلب أدوات، ومواد، ومكاناً مناسباً، وتهيئة نفسية، وقبولاً من قبل الآخر، وزمناً كافياً... إلخ، وكل ذلك لا وجود له، لا بل صارت الكاميرا الصغيرة، الديجيتالية المتطورة، هي التي تتحدى الفنان، في إبراز الكثير من الوضعيات الطريفة، من خلال العفوية المعتمدة، وفي غفلة عن المعني، وهذه الصورة، استأثرت بأهمية الفضوليين، والباحثين عن الفضائح، ومن يسعون إلى تأكيد وجودهم، أو تحقيق غايات وأهداف مختلفة. فالصور هذه، حالة من حالات الحرب.

لا أتحدث هنا عن العابثين، أي من يحاولون الإساءة إلى سواهم، عبر التعرض لهم، دون أن يكون لهم علم بذلك، وبدافع الابتزاز، أو ممارسة ضغوط متنوعة، ومن يمكن إدراجهم في خانتهم، بقدر ما أتحدث، عن القدرة الهائلة، والخلاقة أيضاً، لجهاز التصوير، وهي تقنية سهلة الإيقاع الإغرائي بَأي كان، وهو في أهبة تصور نفسي ما، وهي السبب الأكبر الذي يجد سهولة في الدفع بهذا أو غيره، للتحرك وفق البعد الإغوائي الكامن في تقانة الجهاز المدهش!

وهذا ما نشهده أنَّى اتجهنا، أو تحرَّكنا، إذ لم يعد مجدياً سؤال: هل أنت مُهَيّأ للتصوير، أو لالتقاط صورة، وإنما: هل على بيّنة من أنك محاط أو مطوَّق بحزام مختلف، متعدد المقاسات من أجهزة التصوير، حيث لا يمكنك أن تتوقع، أو تتكهن، بما هو مترتب على علاقة نافذة كهذه.

لقد صار في وسع أي كان، أن يتنفس الصعداء، وهو يتعقب الآخرين، قريباً أو بعيداً، أن يتمعن في مؤخراتهم، أن يمارس صيده المثير له، من جهة التركيز على المؤخرة، أي مؤخرة تستثير اهتمامه، أو تستجيب لرغبته، أن يعيش وعي ذكورته، ومن الداخل، بتعقب مؤخرات ما هب ودب، ولكن في الجانب الأنثوي، يكون ثمة مجال أوسع، وخصوصاً في المجتمعات التي يمكن التحرك فيها، بحرية أكثر، دون خوف من مراقبة دقيقة، وأن يعزز فضوله النفسي: الذكوري، أو النوعي، بالطريقة هذه، أكثر من غيرها، نظراً لوساعة ساحتها، ويسر العمل بها.

والمتابع لنشاط مركّز على إجراءات كهذه، يمكن قراءة الآثار الناجمة، والخطيرة، تلك التي تترتب عليها، سواء بإرسال الصورة الملتقطة، والجاري التلاعب بها، أو بالعمل على

إحداث تغيير فيها، وإشعار أي كان، بأنه بات وجهاً خاضعاً لخطاب الصورة المحلّقة.

وفي وضع كهذا، لا يعود في وسع أي كان، أن يضمن سلامة مؤخرته، فالملاحِق ملاحَق، فثمة إذاً حرب وطيس، في كل مكان، ديجيتالية، وليس في إمكان أي كان، إعلان الانسحاب، لأن ثمة دائرة واسعة، وعميقة، ومكشوفة، يكون الكل صيادي الكل، والكل يكونون أيضاً طرائد الكل.

لكن، ما لا ينبغي التنكر له، هو إدراك التفاوت في الصورة الملتقطة، ومن يكون أكثر حيوية في هذا المضمار، أي إن المؤخرة الأكثر تعريضاً للهتك الديجيتالي، للصورة الخاطفة، هي أنثوية، وهذا يوسع عالم العيش الاجتماعي، مثلما يتحسس الحريص على وجاهة ما، يتعرَّف بها، من تلك المؤخرة، التي أريدَ لها أن تكون في حرز حريز، وفي مهب المؤثرات المتعددة المرامي قيمياً.

يمكن البعض، وربما الكثيرين، أن يقولوا، إن تحولاً بارزاً قد طرأ، على الموقف من الجسد، وكيفية تصويره، كيفية الاحتفاظ بالزمن الهائل التسارع، هذا الذي لا يدع أياً كان، حتى لو كان في بيته، أن يستشعر سلامة نسبية، لأن المقتنيات الحداثية، تلك التي تبقي المرء متصلاً بالجهات الأربع، وهو بدوره، يظهر، كما لو أنه مكشوف من هذه الجهات، لم تبق حرمة لأي شيء، وأن الذي يكون، في أي مكان، ومهما كانت مكانته، يكون تحت طائلة الصورة التي تضفي عليه تغييراً، ولو نسبياً، فالمهم هو أنه ليس صورة طبق الأصل، كما يقال عن ميدانه الظاهري، والصورة هذه، بدورها، محاولة ردعية معينة، لزمن جارف، ولجسد لا يصمد أمام غواية الصورة، أي الثمرة المحرمة التي تتنوع، بأسماء خطيئاتها، وأشكال التحدي الموازية لها.

ما صلة كل ذلك، على صعيد الفوتوغراف، بالصورة، بالمؤخرة، وموقعها في المجتمع الحديث؟

لقد استحالت المؤخرة بدورها، صورة موجَّهة إلى الخارج، أعني من خلال الاهتمام بالجسد، والذي يمكّن من رؤية أكثر نفاذاً (أعني شفافية) لما يلي سطح الجلد الرقيق، صار في وسع أي كان أن يمضي وقتاً، وهو يدقق في ما يلي أياً كان، وهذا بدوره، يكون تحت مراقبة سواه.

لكن هذه الحركة المتسارعة، وهذا التلاقي المندفع، والملحوظ، هل استطاعا بالفعل، أن يغيّرا في نمط النظام الثقافي، في الخطاب البصري، في وعي مختلف لما هو جنساني؟

ثمّة الكثير مما يمكن زعمه، على أنه تغيير حاصل، ولكن ذلك، من الصعب اعتباره جوهرياً، إذ ما زالت مؤخرة الأنثى، وباعتبارها أنثى، محط اهتمام هواة الصور، والفضوليين ومن يريدون انتهاز فرص عارضة، ومباغتة، ومن يريدون العبث بمؤخرات الآخرين، بطريقة ما، وإنما أيضاً، دون أن نهمل ما يحدث في الطرف المقابل، وهو التعريض بمؤخرة الرجل: الذكر، موضوعاً للدرس، أو ربما لما هو أكثر من حدود الدرس، لأكثر من غرض هنا وهناك، وفي الحالتين، ما زالت المؤخرة تصلح لأن تكون موضوعاً، يتعرَّض له، من أكثر من زاوية، فالحديث الذي يجري همساً، والغمز واللمز اللذان يتمان، في وضع معين، وكيفية مقاربة الجسد البشري، مصدر إمتاع، وتلذذ، وكيفية حضور اللحم المطلوب، في اللحظة هذه، لا يترك أي مجال للشك، في أن للمؤخرة، وكما تقول الصورة، مكانة تصاعدية صوب الغد أكثر فأكثر.

الهوامش

(١) انظر مصطفي حجازي: **حصار الثقافة بين القنوات الفضائية والدعوات الأصولية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ٥٥.

(٢) للمزيد، يمكن مراجعة كتاب الدكتور: أمين أنور الخولي: الرياضة والمجتمع، **عالم المعرفة**، الكويت، ١٩٩٦، الفصل الأول، والمتعلق بدراسة الجانب الاجتماعي في الرياضة...الخ.

(٣) انظر حول ذلك، ما كتبه ميشيل فوكو، في: **استعمال اللذات**، المصدر المذكور، الفصل الرابع (الشبقي)، وكذلك الفصل الخامس والأخير منه، أي (الحب الحقيقي)، وفي الجزء الثالث من (تاريخ الجنسانية)، أي (الانهمام بالذات)، ترجمة: جورج أبي صالح، مراجعة: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٢، الفصل السادس، خصوصاً (الغلمان)...الخ، وما كتبته في هذا المضمار، في كتابي (المتعة المحظورة)، منشورات شركة رياض الريس، بيروت، ٢٠٠٠، القسم الأول (اللواط)...الخ.

(٤) فياض، مني: **فخ الجسد «تجليات، نزوات وأسرار»**، منشورات شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٦٨.

(٥) انظر في المصدر المذكور، ص٤١٨ ــ ٤٤٣.

(٦) أشير هنا، إلى تلك المشاهدات الحية التي عشتها، في أكثر من بلد أوروبي، وأهم المدن فيها، كما في حال (النمسا، بروكسل، برلين، باريس، باريس، استوكهولم...الخ)، خلال عامي ٢٠٠٥ ــ ٢٠٠٦، حيث تلمست العري البليغ الحصيف معاً، في الكثير من الآثار الموجودة والمعروضة في الهواء الطلق، وفي أكثر الشوارع أهمية، ليس لإمتاع النظر فقط، وإنما لإبراز المعلم الثقافي الفني، والوجه الحضاري الأبرز في استمراريته التاريخية، دون ترجمان يُذكر، وما يمكن النظر فيه، في هذا المقام، والطابع الجنساني، لتلك التفاوتات بين جسد وآخر، نوعياً، دون نسيان مشاهداتي لمجموعة ضخمة من التماثيل الحجرية، والمنحوتات الجدارية، في (متحف برلين للتاريخ)، التي تخص عصوراً مختلفة، وكذلك تضم نتاجاً ثقافياً فنياً لشعوب وأمم شتى.

ويمكن متابعة النظر، لرؤية بعض الأمثلة الدالة، الأخرى، في الكتاب الذي يعرض نماذج مختلفة مما تقدم، وهو باللغة الألمانية، يخص المتحف الفني في برلين (Freie Berliner Kunstausstellung)، طبعة ١٩٨٢، ص: ١٥١ ــ ١٥٢ ــ ١٨٢ ــ ٢٥٠...الخ.

(٧) أوفيد: **مسخ الكائنات «ميتامورفوزس: التحولات»**، ترجمه وقدم له د. ثروت عكاشة، راجعه على الأصل اللاتيني د. مجدي وهبه، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢.

(٨) ثمة إمكانية لمشاهدة بعض مما أشير إليه، والمزيد من اللوحات الفنية الأخرى، تلك التي تمثل أجساداً عارية، وشبه عارية، ولها صلة مباشرة بالمؤخرة بالذات (النسائية خصوصاً)، تخص متحف اللوفر، حصلت عليها، ضمن المجلد الثاني (لم أستطع الحصول على الأول)، من كتاب (**متحف اللوفر**: *Muzée du Lovre*)، منشورات، لاروس، بالفرنسية، كما في صفحات (٢٠ ــ ٤١ ــ ٥٠ ــ ٥١ ــ ٥٧ ــ ٧٠ ــ ٧٥ ــ ٩٨ ــ ١٣٣ ــ ١٤٤..الخ) ولعل اللوحة الفنية والمسماة (الحمام التركي Le ban turc)، لـ «جان أوغست دومينيك»، وفي الصفحة ١٤٤، مؤثرة كثيراً هنا، سواء من جهة الكم الوافر من المؤخرات، وفي وضعيات مختلفة، مؤخرات تحيل الناظر إلى أبعادها النفسية، مثلما تشي

بالكثير من كوامنها الذاتية، ومن خلال نظرة الفنان، إلى مفهوم الحمَّام التركي، فالأجساد العارية، وهي تنظر في اتجاهات مختلفة، تبقي القارئ مندفعاً ما وراء العري، إنما تبقى المؤخرة، كقاعدة انطلاق، مركز جذب أرضي، وما يمكن تلمسه وراء بضاضة اللحم المترَف، وما وراء الحمَّام ومَن هنّ هؤلاء المستحمات العاريات تماماً، وهن يظهرن الكثير من حالات خاصة بهن، من خلال وضعياتهن المختلفة.

أما اللوحة الأخرى (المحظية) L,Odalisque، لـ «فرانسوا بوشر»، فهي لافتة كثيراً بعمقها الفني وغرابتها، كما جاء في التعليق (pittoresque exotique)، إذ إنها تمثل محظية، عشيقة، وقد بان نصف جسمها السفلي، لكن المثير فنياً، وبطريقة نافذة حسياً، هو أن الفنان رسمها في وضعية انبطاح، بينما تكون رافعة رأسها، وهي تنظر إلى الجانب اليسار، وبنوع من الاستغراق الذاتي، مع مسحة ابتسامة، حيث انزاح الثوب عن كتفيها، وبان بالمقابل ما يلي الكتفين (جهة اليسار أكثر)، ليتجمع الثوب الدانتيلائي، في وسط الظهر، تاركاً النظر يزحف إلى العاري من الجسم المكتنز، وتكون المؤخرة، هي الأكثر بروزاً، وقد انفرج الفخذان، راسمين علامة دلتاوية، فراغاً أخدودياً، مع وضوح شديد في الثنايا والخطوط التي تستثير الفتنة، وبالتحديد جهة الأست وما دونه، وهذا الاكتناز الجسدي، يترجم واقع حال الفنان، ومن ذا الذي أوحى إليه، في أن يرسم جسداً ولائمياً من هذا النوع، وكيف تكون تسعيرة الرغبة المنتظرة في الطرف اللامرئي، وبالنسبة إلى المشاهد، أي تاريخ، سوف يتبدى له، وهو يتمعن في حفاوة المكان هذا، أي (الأرضية)، ليزيد في حفاوة الجسد الأنثوي المرسوم ذكورياً، ولتمليحه بالصورة الأكثر قابلية للاستساغة، والضلوع في اللذة القائمة.

وبهذا الصدد، فإن اللوحة الفنية التي نشرتها إيزابيل الليندي، في كتابها (أفروديت)، وفي الصفحة ٣٦٩، وهي (حواء)، للفنان فرناندو بوتيرو، على غاية من الفصاحة، ولكنها الفصاحة التي لا تثير، كما الحال في السالفة، إذ الجسم المتخم بالسمنة، وبطريقة منزوعة التناسب، تحيل النظر إلى فضاء معرفي أكثر مأسوية، إذ تبدو المؤخرة كبيرة، وهي مرئية من الأمام، مؤخرة، تكون الربلتان ضخمتين، وكذلك فإن الفخذين في غاية السمنة (هما إلى جانب الفخذين، شبيهان بإجاصة ضخمة تماماً)، وثمة لوحة، تكون الإجاصة عنصراً بارزاً فيها (ص٣٢٠، وهي لوحة «كرز وإجاص وفراشة» لـ: ستون روبرتس)، ولعل في هذا النشر التباعي، وإن كان التباعد موجوداً، بالنسبة للصفحتين، ما يثير فضول المشاهد، ويذهب به بعيداً، أي: صوب المشتهى الهضمي، ودلالة المهضوم، أو القابل للالتهام، كما هو المقدَّر مجازياً، وتكون القامة فاقدة الرشاقة، كما هي ملامح الوجه، فثمة محاولة لنزع الفتنة، إذ يتبدى غباء ما، في الملامح..الخ.

(٩) أنوّه مجدداً، بأهمية الملف الخاص بالحمام، في صحيفة (**أخبار الأدب**) القاهرية (١٩ آب، ٢٠٠٧) سواء من خلال المواد المنشورة، وهي في مجملها مقتبسة من مصادر مختلفة، أو اللوحات المرافقة، وبعض من الأمثلة الوارد، تعود إلى المنشور في ذات العدد.

(١٠) يمكن مراجعة كتابه (**نظرية التصوير**)، ترجمة وتقديم عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، إن دراسته المتعلقة بالتصوير، واللوحات المنشورة له، تتكاملان معاً، مثلما أنهما توسّعان دائرة النظر إلى شخصيته، وموقفه مما يعنينا هنا.

كما يمكن التعرف إلى المزيد عنه، من خلال لوحات كثيرة، منشورة له، في الكتاب الموضوع عنه (LEONARDO)، لرافائيل مونتي، وبالإنكليزية، لندن، ١٩٦٥.

(١١) انظر حول ذلك، في كتابه (**التحليل النفسي والأدب**)، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط٣،

١٩٨١، ص ٥ ــ ٩٢، وهو عندما يذكر في الصفحة ٥٩، وبالفم «المليان» قولاً لسواه، هو (منذ أكثر من أربعة قرون، وموناليزا تؤدي بكل أولئك الذين أطالوا النظر إليها فترة إلى أن يفقدوا صوابهم)، يعني ما يعنيه، من جهة تنامي فضوله، وإصراره في أن يتعرض لهذا الذي أُعتبر «جنوناً»، ويعالجه على طريقته السيكولوجية، أن يكشف عن مؤخراتهم.

(١٢) انظر حول ذلك الدكتور عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة «الشعر والتصوير عبر العصور»، **عالم المعرفة**، الكويت، ت١، ١٩٨٧، ص١٧٠، وهذا الكتاب يتضمن العديد من اللوحات الفنية، تلك التي تتعلق بالجسد، في النطاق الموسوم لموضوعنا.

(١٣) مذكرات كازانتزاكيس: **الطريق إلى غريكو**، ترجمة: ممدوح عدوان، دار ابن رشد، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ج١، ص ١٢.

(١٤) انظر حول ذلك، مجموعة اللوحات المنشورة في كتابه (*EL GRECO*)، لليونيلّو دودّي، بالإنكليزية، لندن، ١٩٦٧.

(١٥) انظر أديث هاملتون: **الميثولوجيا «دراسة»**، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠، ص٤٠ ــ ٤١.

وانظر للمزيد، ومن قبيل التنوع (**معجم الأساطير اليونانية والرومانية**)، إعداد: سهيل عثمان، وعبد الرزاق الأصفر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢، ص ٢٥٩، وعن أرتميس، ص ٣٩ ــ ٤٠.

أما مصدر التعليق، فيستند إلى صورتين، الأولى، رسم، والثانية نحت، وكلتاهما لديانا، في الكتاب المتضمن لأعمال فنية، معروضة في متحق اللوفر، المصدر المذكور سالفاً، ص٧٨، حيث يوجد وشاح على كتفها اليمنى، وجعبة سهام معلقة بكتفها اليسرى، وقوس بيدها اليسرى، وتغطية شفافة لعضوها الأنثوي، في صورتها الجانبية، حيث تنظر إلى جهة اليسار، وفي الطرف الآخر، معها كلب الصيد (السلوقي)، أما في الصورة الأخرى، فتبدو أكثر إثارة، أكثر قابلية للمشاهدة، وسبر المشهد الجسدي، ومدى تجلي الجنسانية فيه، والمفارقة الكبرى في بنية المشهد، ومكاشفة المؤخرة أكثر هنا، إذ تكاد تواجه الناظر، واللافت هو أن نظرها يذهب بعيداً، لكن ثمة قواماً رشيقاً، ونهدين كاعبين، صغيرين نسبياً، وعضو أنوثة جلي المظهر، وردفين ممحوين تقريباً، والقوس في اليد اليسرى، أما النشاب «السهم» فباليمنى.

(١٦) انظر ريجيس دوبري: **حياة الصورة وموتها**، ترجمة: فريد الزاهي، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ٢٠٠٢، ص ٥٨.

(١٧) نقلاً عن المصدر ذاته، ص ١٠٣.

مؤخرات الفيديو كليب!؟

(ما أروع جسد الرجل! لماذا لا تلحظ النساء ذلك؟
لماذا يصدقن أسطورة أن المرأة، كحيوان، أجمل من الرجل؟
لماذا لا ينظرن حقاً ولو لمرة إلى جمال جسد الرجل وروعة تكوينه؟
أنه أجمل حيوانات الغابة وأعظمها؟)

«غادة السمان: بيروت ٧٥، ص ٥٠»

ليالٍ مشمسة

الإصابة بفتنة الفيديو كليب أصبحت عدوى العصر، إلى درجة أن كثيرين لا يمكنهم سماع أي أغنية، إلا إذا أدرجت في نطاق الفيديو كليب، وصار من الصعب بمكان التحدث عن أي شيء يتعلق بالكلام المسموع، بعيداً عن الحركة المرافقة، أو الصورة المستخدمة، فالعين هنا صارت تنافس الأذن كثيراً، والجانب الإيقاعي المتعلق بالصوت، وفي ما يخص الكلمات الموظَّفة، بدا، كما لو أنه قد انحرف بزاوية كاملة، حيث الإيقاع الذي يتركز على الصوت، وطبيعة الكلمات المؤلَّفة، ضمن أبعاد منتظمة، ليشعر المستمع بقيمة المصغي إليه، قد تحول عند الكثيرين اليوم، لكون الصورة هي أول ما يصدم العين، فتظهر الحركة كامنة فيها، والأغنية المصورة، والمذاعة، باتت تعطي انطباعاً للمستمع، وكأنه متابع حركة جسدية ليس إلا، وأن الصوت الذي يبرز خصوصية الفن،

وفي الأغنية المكونة من كلمات وموسيقى مرافقة وأداء صوتي، من قبل المغني، قد تراجع إلى الخلف كثيراً، ربما إدراكاً منه أن ذلك أفضل، لأنه يدرك ذاتياً من يكون هو، وتلاشى في الحركة المنظورة، فالمشهد الفيديو كليبي، يمكن تقسيمه إلى ما يلي:

المناظر التي يمكن إظهارها، وهي تختلف من أغنية لأخرى، وبحسب نوعية المطرب الموسوم.

والطاقم الإداري للأغنية، إن جاز التعبير، أي من يشارك المطرب في إتمام أغنيته، كما لو أن الأغنية، يستحيل بثها إذاعياً، لكون أنماط الـ(سيدي)، وما هو مشاهَد في قنوات البث الفضائية الخاصة، قد ألغت كل خيار ممكن للمعني بمصير الأغنية، ومن خلال الصورة كثيراً.

فثمة أشخاص، شبان وشابات، في عروض حركية، ألوان من الرقص المركَّبة، وفي أمكنة مختلفة، تضفي قيمة خارجية على المغنى، وهي القيمة التي تشكل، ليس مزاحمة، أو منافسة للأغنية بالذات، وهي الأساس هنا، وإنما لسان حالها، كما هو المرئي في بنية المشاهد الحركية.

الحركات التي تجلو كلاًّ من المغني، والمعتبَر مطرباً، أو الموسوم فناناً، والوجه الذي يدخل معه في مضمار اللوحة الحركية، فنحن هنا لا نكون إزاء أغنية، وكما هو المفهوم التقليدي للأغنية بالذات، إنما الصورة الحركية التي تبث صوتاً مضافاً، الحركة هي المركب الرئيس لها، ومصير الأغنية تحول هنا، إلى رهان، حيث النجاح أو الفشل، لدى المعنيين بهذا الجانب، يعتبرون المشهد الحركي هو زبدة الأغنية، وبحس الوجه الممثّل غنائياً، الثنائي الذي يتقاسم حركية الإيقاع، وتكون المشاهد، بمثابة الشاهد، على مدى صدقية المرئي.

في هذه الحالات الثلاث، وعبر الدمج في ما بينها، يمكن التحدث مطوَّلاً، المضي في كل الاتجاهات، لملاحظة ما تكونه الأغنية، وكأن كل مشاهدة، تمارس تعريفاً أكثر حركية، ببنية الأغنية المصورة، أن الوجه الغنائي، بملامحه تقدمها الحركات، وتجليات المكان الموظّفة.

في هذا السياق الحركي، أصبح في حكم المألوف أو المعتاد، تناول حسيانية المغنّي، الفعل الغريزي الذي يحصر الكلمات في مساره، كيفية تقديم الجسد، وأي جسد يكون، بأي هيئة، يمكن اعتماده، في استثارة المشاهد، وليس المستمع، لتكون الأغنية، حتى وهي مسموعة، على الهواء مباشرة، قابلة لأن تصوَّر، حتى لو أنها لم تحظ بعد، بشرف الدخول في خانة الفيديو كليب، طالما أن ثمة مناخاً، عدائياً، كما يمكن وصفه، ولم يعد في الإمكان التخلي عن العدائية هذه، باعتبارها مطلوبة، إنجازاً فنياً غير مسبوق، لتكون الأذن، مهما بلغت رهافة الإصغاء، محكومة بمهارة المتخيَّل، أو الجاري تصوره، في الاستماع العادي، ومتدنية في نشاطها الإصغائي في حالة المتابعة البصرية تلفزيونياً، أو من خلال (أشرطة سيدي)، متداولة بكثرة هنا وهناك.

والذين يعنون بأمر الفيديو كليب، هم أنفسهم، يدركون خطورة اللعبة، وعلى أعلى مستوى، لأن القنوات الخاصة بيث مثل هذا الكم الكبير والمتواصل من المصنفة أغاني، لا يمكن أيّاً كان تحمل تكاليفها، أو مهامها تلك التي تتجاوز حدود الفن، كتربية الذوق، وبناء الروح، من خلال هذه المساهمة الفنية التي تتصل بالأغنية مباشرة، إنما هي جهات وسياسات تقدّر ما في حكم الجاري بثه والمطرب الذي تجري صناعته تماماً، والمشاهد التي يبحَث عنها، وهي مكلفة أحياناً، وكيف يجري استثمارها، أي في أيّ وسط مجتمعي من ناحية العمر، وطبيعة المعاش، ونوعية المعروض في الصوت والصورة، ماذا يمكن أن يحدث في إثر هذا التدافع الحركي، والقادم من خلال بروز أصوات تشفع لها الحركات المدروسة، بالطريقة التي تسهّل لها دخولاً سهلاً فضاء البث، ومخاطبة العين، واستثارة الأجساد، في النقاط الأكثر تلويناً لرغبات تطفو على سطح الجلد، وتمتد مثلما تنحسر وتتجذر، في المنطق التي تحدثنا عنها بصيغ شتى حتى الآن، وأعني بذلك: المؤخرة حصراً، وأن هذا، هو الذي يشكل موضوعاً فرعياً، يُتعرَّض فيه لحركية العلاقة بين مجمل القيمة المشكلة لمفهوم الفيديو كليب، والمؤخرة التي تهتز تحت الأضواء.

الصورة الحركية التي تزكم الأعين مؤخراتياً

لا يحتاج الموضوع إلى أي مثال، للبحث في أمره، لأن التلفزيون الذي يشكل الملاذ النفسي الآمن، أو الملتجأ الرغبي المنتقى للكثيرين، في مجتمعنا، وما هو مطروح، من سيديات رخيصة جداً، وأجهزة موظَّفة لهذا الغرض، رخيصة بدورها، هو الذي يؤدي

هذا الدور، ويغني عن ذكر أي مثال، ولأن التذكير بالمثال، قد يعدم القيمة البحثية في الموضع، لأن الغاية هي أبعد من أن تكون (النيل من هذا المشهد أو ذاك، هذا الوجه الغنائي أو خلافه)، أبعد من أن تكون كيفية بتر هذه الظاهرة، كما لو أنّ منطقاً تكفيرياً، هو الذي يستبطن بنية الموضوع هنا، لأن ثمة ما يمكن الاستمتاع به، ثمة ما يرفع من قيمة الكلمة، من خلال المشهد القائم بمقام التفسير، ثمة ما يعمّق من خاصية لون المعنى، إخصاب المتخيَّل عند المستمتع، الشعور بطرب مختلف، وهذا هو الفن، أي عندما يوسع حدود الذوق الإصغائي، ليشمل الإصغاء كامل الجسد، مثلما يكون في وسع الجسد هذا، أن يمنح المغنى قيمة أدائية غير مسبوقة، يكون المكان شريكاً مؤثراً في إطرابه.

جل ما في الإجراء، هو مكاشفة هذا الإجراء المقابل، كيف يمكن التمعين في الإطار الحركي الذي يمثل جوهر تكوين الفيديو كليب، وكأن الأغنية هي الطارئة، هي الطُعم، وحتى الذي يغني، ومن معه، والمكان الداخل في مضمار المشهد المصوَّر، أيضاً يكون طعماً، وبالتالي، فإن المستمع، وهو يتحرك في «خطى» عينيه، أو ما هو متخيَّل حركي، مستثار صوَرياً، يكون المعني بخطاب، له كل هذه الترسانة الضخمة من إنشائيات البحث واحتواء المكان والمؤثرات الصوتية: تجارياً!

لأن ثمة ما يتخلل مجمل المعروض! وحين أستخدم مفردة (المعروض) هكذا، فلأنني أسعى إلى ملامسة المادة المستلهَمة فيها، وكيفية توظيفها، أي قناة تمرر مؤثراتها أكثر من سواها، ما هو الديكور الأفضل، لترويج الصور الحركية التي تتقدم الصوت المغنى، مثلما تغطيه، ومثلما تغطي عليه، والزاوية الأكثر قدرة على إيقاظ الشعور الجسدي لدى المقصود بخطاب الصورة الفيديو كليبية، الشعور الذي يتملك عليه وعيه النقدي، مفتّتاً إياه، ومشتملاً عليه، خارج المتخوَّف منه.

ولأننا، صرنا في مواجهة بينذاتية (في ما بيننا)، بات في حكم المنطقي تحرّي حركية الجسد: المادة الأكثر استنفاراً واستئجاراً في تفخيم المعطى الصوتي وتعظيمه، ومقاربة موقع المؤخرة ذات الصيت في هذا المجال المكشوف، أو الموضوع تحت الضور.

لقد روقبت المؤخرة كثيراً، مثلما أنها درِست كثيراً، وعرِف عنها الكثير: أي مؤخرة،

وأين يمكن أن تكون، وفي أي وقت، وكيف... إلخ، لأن السينما، وحتى الآن، إنما ضمن فضاء واسع، وفي نطاق حركات أكثر تنوعاً، لأن الموضوع مختلف هنا، لكون الفكرة تتطلب تجسيداً حياً لها، وأن محاكاة تجري، لمنحها قيمة أفضل، فتمارس المؤخرة، ومن خلال ما هو مبحوث فيه، بوجود المخرج الفاعل الكبير في تثرير مصير الفيلم وفكرته، وبالتحاور مع الشخصية المعتبرة: الممثلة إلى جانب الممثل، من جهة اللقطات التي تتخذ من جسدها، أو جسده، وبحسب نوعية الفيلم، عتبة اتصال بالعالم الخارجي، وهي الرغبة التي تخاطب رغبة (رغبة المخرج، ورغبة المشاهد المستقبلي)، وتركز على سوق الأنظار، وفاعليتها في مدى الانشداد المأمول إلى المقدَّم.

يأتي التلفزيون بوصفه منافساً ضمنياً، باعتباره فاعل سطو ما، ميالاً إلى التقليد، وحتى طفيلياً في الكثير من أداءاته التوظيفية، وذلك حين يدخل الجسد، وفي الجانب المستثار فيه، في نطاق المشهد المتوخي اجتذاب المشاهد، فتكون أغنية أو لا تكون، من ناحية درجة النجاح أو الفشل.

فثمة داء وثمة دواء، وثمة ــ في الحالة هذه ــ نوع مؤثر من المعالجة الطبية لمفهوم الأثر الذي تخلفه الصورة، إنه ذات الأثر الذي يراد له تعميقاً، والذي يضمن استمرارية أكثر من لدن المشاهد، استحثاث خطيً، وهو يبحث عن الصورة المتحركة، ويركز بعينيه على المشهد الذي يأسره، لأنه يستجيب لرغباته التي لا يمكّن أن تُلبَّى بسهولة، وكما هو مستلقٍ في مكانه.

المعالجة الطبية، لا تشخص الداء لتحدد الدواء، وتحول دون تفشي الحالة المرضية، انتشار الجرثومة المقلقة للجسد، لروح المستمع، سيطرة فيروس الصورة المنمطة والمدروسة من ناحية الغواية، تلك التي كلما برزت المشاهدة، تتضمن إضبارة المستمع المأخوذ بهوى الصورة، وهي على مقاس استهواءاته، تتضمن المزيد من الرغبات الخفية، والتي يؤجَّل إشباعها، لكون وظيفة المعروض هي في تأجيل لا ينتهي للحاجة، ليصبح المستمع كائن الفيديو كليب المدمن بامتياز.

يكون القائم بدور الصياد الذي ذكِر كثيراً سابقاً، والجسد المتثني، بالطريقة التي تستثيره، جسد أنثى الفيديو كليب، وهو في وضعية استرخاء أو استعداد لتلقي المؤثرات، ليمثّل

فيه بمهارة عالية، هو ومن معه، من مجايليه الفيديو كليبيين، والمؤخرة لها باع طويل في حركية اللعبة!

كيف يمكن التعرض لمؤخرات الفيديو كليب هذه؟

إن السجل التاريخي الحداثي أو المعاصر، بالتأكيد، للمؤخرات السالفة، وبالإضافة إلى ما تم التعويل عليه ومتابعته، في الصفحات السابقة، من جهة تعددية الأدوار، والمستهدَف يكون واحداً، سجلٌ يمكن حصر مقوماته، ومحفّزات النقاط التي تكونها، في التالي:

الحركة التي تكون عمادها الرئيس، فهذه تمارس وشاية مستمرة، وإغوائية بشأن المصدر أو تلك اللقطة، وهذه من جهتها، تعمل على تأجيج أكثر وأكبر للرغبة المطلوب التركيز عليها جنسانياً. وكأنها تصوغ الزمن على صورتها، والصورة هي الماثلة متحركة في محيط النظر المخطَّط له.

الجسد الجاري توليفه، أو الجسد الاستعاري الذي يُهتَمُّ بوضعه الداخل في نطاق الخدمة المؤجَّرة طبعاً، وما هو الدواء الأنسب، لجعل الخدمة المطلوبة أكثر تفعيلاً في الجسد المتوقع للمشاهد.

اللون، وهو كامن في ما ذكر، إضافة إلى عناصر أخرى، خاصة باللون، فهذا يكون ثقافة قائمة بذاتها، رغم أن ليس له وجود مستقل بذاته، ولكنه، في الوقت نفسه، قادر على إثارة، أو خلق بلبلة في واعية المشاهد البصرية، أو تعريض المشروع المخطَّط له للفشل الذريع، إن لم يكن اللون مدروساً، من ناحية مؤثراته، طالما أن كل لون يخاطب نسيجاً شعورياً معيناً، ومن مداخل الرؤية مباشرة، حيث تتنوع الحالات النفسية. فالشدة والمدة والنوعية والفترة الممهَلة، وهي لا تكف عن ترسيم إحداثيات بيانية لكيفية تسرب مؤثرات اللون، وبلورة القيمة المنشودة في الداخل.

إن المؤخرة التي لا تستقل عن الجسد، تظل رهن المخرج، وبالاتفاق مع المعني بالجسد بالذات، والموضوع الذي يُرغَب في إظهاره، في الزمان والمكان، والأنثى، أنثى الجسد، وقد أبدت استعدادها، للاستجابة لرغبات المخرج، وما هو وراء المخرج، وموقعها القيمي

في المجتمع، وبالنسبة للمطرب أو المطربة بالذات، عندما تتشكل حركات نابعة من جو الحدث الخاص بالأغنية، من جهة المعروض اللحمي في الجسد، ومدى الصلة الفاعلة والمرئية بين الممكن مشاهدته: في القسم العلوي من الجسد، وما يلي المؤخرة، لتفعيل الأثر البصري، فتبرز المؤخرة، في صلب الموضوع، القضية الرئيسة في التواصل المكشوف بين عناصر الأغنية المصوَّرة، وبحسب نوعية الأغنية هذه، والزمن الذي يُختار لها، وحتى نوعية القناة التي تبثها... إلخ.

إن الحديث عن المؤخرة، ينصبُّ على حرفية اللقطة، على كيفية التقريب بين الزمان والمكان، على مدى التمكن من اللحم المطلوب (طالما الجسد في عمومه، تسلعَن هنا)، على الطريقة المدوّية أكثر من سواها، ووفقاً لسياسة صورة ملتقطة، كما تكون مثبتة في الزمان والمكان، وكما يُسعى إلى تحوير الاثنين، مثلما تتأطر الرغبة المحكومة باللون، والحركة تكون بيزنسية، بحسب معلَمية الطرف الداخل في اللعبة، وسمعة الطرف هذا، على الصعيد العملي (التجاري البحت)، فإن المشاهد ذاته، هو الأول والأخير، هو المطلوب (القبض عليه)، وهو في بيته، وحيث يستسلم لأهوائه الجسدية، أو يجب أن يعيش حرارة أخوائه الجسدية تلك، ويتعزز مسلكياً، ومن الداخل، للسطوة الممدوحة لجسده الشبابي فعلياً أو نفسياً (ذكورياً، أو غلمنة)، ليكون الحكم مؤبداً، من ناحية متابعة المشاهدة، والعيش وفق أهواء الأغنية المصورة.

والحديث عن المشاهد هو عام، إنه خطاب النوع، في ثنائيته، ولكن لا بد من التفريق، كما هو الفصل الحاصل بين جسد يتم رسمه، كما يتم تصويره، مثلما يجري بثه حركياً، من ناحية نوعه، وهو الذكر هنا، وجسد آخر، قيّض له جبرياً، كما يقول التاريخ المدوَّن، أن يكون المعلوم بالآخر، وهو الأنثوي، قيّض له، أن يتحرك، في وضعيات تبقيه تحت طائلة مسؤولية الآخر، وعلى هذا، تكون المشاهدة، واقعة في نطاق سياسة الصورة، وأن جسدها، مدفوعٌ به إلى الداخل!

إن الجالس في بيته، وهو متابع لما يُعرض أمامه، مشرَك في معركة، رغم أنفه، وبعلمه، وهو في أكثر حالاته ضعفاً، لأنه يتخذ وضعية اضطجاع أو جلوس، وكأنه يرفع رايته البيضاء، ويتقبل برضى ما، أو مضطراً، ما هو ظاهر أمامه، والغرض من كل ذلك، ليس لإمتاعه، لا، مطلقاً، الاستمتاع يترتب على الدخول الشرطي في مقايضة، يدفع هو

الكثير، ليبقى في بيته، ولصالح المعروض، أو يخرج، وفي الحالتين، فهو يخضع لعملية غزو من الداخل، وعبر منافذه الحسية.

ولعل المحاولة الأكثر دسامة، هي عملية الوقف للصورة المختزلة، وتعميم منافعها المتصوَّرة، مقابلها، على أنها تمثل مجموع الجسد، وفي توقيف المشاهد، المتفرج، أينما كان، تجميد حركته، أو استهدافها لإصابتها بعطب وظيفي، لصالح ما يعرَض باسم الفن (التلفزيون في مجمله، يتضمن برامج، والملونة منها بداية، تبتغي تحقيق هذه الغاية التي لا نهاية لها، وفق إيديولوجيا بثية خاصة بكل قناة)، والمشاهد المعني، مسكون بهوىً شبه ديني، هوى الصورة المداهمة لسريرته، والتحكم به، وتصييرها مادة مسخَّرة لصالح مادة أخرى، هي تلك التي تنبع عن التلفزيون.

والمتابع لحركية المؤخرة، وكما هو مستقى من جملة الهزَّات، أو التقاطعات المقسّمة لكليتها، وفي الجهتين، كما في الأعلى والأسفل، في منطقة البروز الخلفية، واستتباعاتها المثيرة للشبق الجسدي، في محيط الشاشة الصغيرة، والهائلة التأثير، يلاحظ، كما لو أن المؤخرة تلك، سمكة عالقة بغلاصيمها، في صنارة حادة موجعة، وفي مياه غاية في الشفافية، تسمح للمشاهد في أن يرتبك المحظور، أن يقترب بجسده منها أكثر، وهو ناسٍ وضع مؤخرته، نوعية اللعبة الخاصة بالمؤخرة، وطبيعتها، بنية طلب المتعة، والإلحاح عليها، من خلال براعة الهزات المتتابعة، وفي اتجاهات مختلفة، ولكنه عبثاً يحاول ذلك، لأن الشاشة تمارس دور الساحر، في الإيقاع بالفريسة، أي المشاهد الذي يظن أنه هو الذي يقوم بدور الصياد المختفي وراء الشاشة بالعكس.

إن الهزات المتتابعة، توحي للمشاهد بأن فرصته قد سنحت، وهو مندمج بحركية الصورة وتقانة المؤثرات المرسَلة عبرها، وما يمكن أن يطلَب منها تأدية مهام محسوبة، حيث الكلمات، أحياناً، تمارس تلطيفاً للجو النفسي المعلوم، تحيل المؤخرة بالذات، إلى مصراعي باب، لا ينيان يرتجان من الجهتين، وكأن حركة تضربهما من الأسفل، أو تضغط عليهما، ومع المحور، من الأعلى، وتصدر صريراً، هو في واقع أمره، ذات الصدى النابع من حركة الصورة، الصورة المؤثرة، والمركَّبة، لتكون مدخلاً انحدارياً نحو المشاهد، بحيث يتحول الصراع، إلى إشراك أكثر من قوة نفسية، لجعل المرغوب فيه أشد عنفاً، طالما أن المؤخرة التي يتم التركيز على فتنتها، وهي موارَبة للنظر، سوى أن عيني صاحبة

المؤخرة، مطلَّتي الرغبة المحتسَبة، وبنوع من الخطف المكاني المرئي والمعايَن، في بعض الحالات ذات الشدة الضاغطة على مكونات الجسد، بجموع أهوائها المقاماتية، تلقي نظرة عابرة سابرة معاً، على الواقع في أحبولة المشهد المتلفز، أو المصوَّر بدقة.

لا مناص من القول، إن الاستهلاك الاستعراضي الذي يحفظ الثقافة الماضية المجمدة، ويتضمن التكرار المستعاد لتبدياتها السلبية، يعكس بوضوح في قطاعه الثقافي ما يمثله ضمنياً في كليته، أي توصيل ما لا يقبل التوصيل[١].

نحن إذاً، في مواجهة مجتمع الفرجة، من نوع مختلف، أي ليس كما هو المجتمع المفتوح على الكثير من أولياته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وغيرها، في الغرب المعلوم تحديداً، وإنما في مجتمع الفرجة الخاص، كما ذكرت، وهو الذي يمارس تماهياً مع الكثير مما يمثل نقاط استناد آبائية، وإن كانت الآبائية الممثَّلة هنا، لها طعم مر مختلف، آبائية، تضع الآباء الغابرين أحداثاً، يمكن التحكم بمصائرهم، واستثمار بعض مما تميزوا به إيجابياً ذات يوم، ولتكون الصورة المعروضة، من ناحية استعادة لعروض قصور ذوي الصيت، أو أولي الأمر، وكيف كان يُستمتَع بالأجساد البضة الغضة، إنما باستحداث حركات، واستثمار المتاح، لجعل المشاهد المحلي، في دائرة الاهتمامات الديوانية (القصورية)، نهباً للصورة، وفي المرتبة الثانية، لأن المستمتع بالجسد الفعلي، هو الذي يوجه المؤخرة، ويعلمها ماذا عليها أن تفعل، أن تستثير، دونما حاجة لإظهار الوجه، لكون المرغوب فيه، هو ذات المرئي، أو المعروض، وما على الكلمة إلا أن في الخدمة.

ليس غرائبياً، أن أقول هنا، إن المؤخرة في حقيقة وضعها الفيديوكليبية، هي حقيقة أيقونية، إنها الأيقونة التي تمنع النعاس عن المتفرج، وإن كانت تصدعه، تشده إليها، بنوع من البله التعبدي، وإن كانت في الحالة هذه، تدفع به إلى الركض السريع على السطح الزلق للرغبة.

الأيقونة، في مفهومها التعبدي، تجسير هائل للفجوة القائمة، أو الكامنة بين المرئي واللامرئي، نزع متتالٍ لفتيل الرغبة التي تريد الانغمار بالمنشود والمحظور، إنها نقلة تحول في المعروض، إيقاف حدة الماورائي، وتغميق الإحساس بالمتخيَّل، باعتباره متاحاً، ممكن التحصيل. الإيقونية شرعنة وهم مسيطر عليه ذكورياً.

تلعب المؤخرة، بإمكاناتها الفيديوكليبية دوراً ملحوظاً، في عملية تجسير الفجوة، في كسر الشاشة التلفزيونية، أو البللورية والضوئية، بسبب المبذول في تركيب المشهد، بين المتفرج وما يتفرج عليه، كما لو أن كلاً منهما في انتظار الآخر، وأن ليس في مستطاع أي منهما الاستغناء عن الآخر، ولكن تحقيق اللحظة هذه، يمثل الحد الأكبر والأمثل في تلجيم المتفرج بالتأكيد.

فالمؤخرة، بالقدر الذي تواجه المشاهد، تصدم عينيه ومتخيَّله، وتحاصره في عقر داره، أو نفسه من الداخل، فيكون على أهبة الاستعداد، لأن يكون الجندي المجهول، أضحية المنظور هنا، بالقدر الذي تمارس ابتعاداً عن ذاتية المتفرج، لأنه أكثر من واحد، إنها الواحد المتحول وفرة لا تحصى.

وأظن أن الذين يسعون إلى تسخير الفيديوكليب، في تسيير الرغبات، والتوحيد في ما بينها، إنما يعلمون تمام العلم، أنهم يعرفون كيف يحددون مواقع القوة والضعف، أن المؤخرة التي ترتسم، في تجليها الفضائي «بساط الريح» المحلّق بذات المتفرج المتماهي معها، وأن المؤخرة حين تهتز، إنما تنتقل إلى الخطوة الأهم، وهي في كيفية، ضمان سير المؤثرات، تجريد المشاهد المسحور، من سلاحه، من عنصر الممانعة، والتحول إلى داعية المرئي مؤخراتياً.

المشهد المحبوك في الفيديوكليب، لا يخفي قياماته، ولو باختصار، لأن المقدَّم، هو في محاولة نيل المرام، هو السماح بالتلصص على الجاري، هو إلغاء للحواجز، لأن ثمة إمكانية سهلة، على مدار أربع وعشرين ساعة، في أن يكون في الخدمة، هذا المشهد، بحلقاته المختلفة، أن تتنوع الأسماء، الكلمات، اللقطات التي تخرج شيطان الذات المقيَّد محرراً من الداخل.

الممارسات الزنوية لا تتوقف في السياق الحدثي هذا تاريخياً، فالفيديو كليب، لا يدع أحداً، في مجتمع الفرجة الخاص، بعيداً عن الاحتكاك بجسده، عن جسده الذي يحمله معه، مثلما أنه يتبع فيه مسميات قوانين لا يد له فيها، نظراً لفاعليتها البيونفسية، ملتزماً الحياد، أن يستمر سليماً معافى، غير منتبه إلى التوتير الذي يتسببه التتابع السالف، أو الإمعان البصري، وتسخين الجسد، وضرورة البحث عن ملاذ ما، يمكنه من تفريغ شحناته، ذات الصلة بما هو غريزي، أو بيولوجي فيه.

كل من يتقبل هذا الضيف المداهم لبيته، أو يقيم في مجتمع، سمح بتداول هذا الكائن الشديد النفوذ، لا يسلم من آفاته، أو نفاذ مؤثراته، بطرق شتى، وفي الفيديو كليب، ثمة تآمر للجسد على صاحبه، لأن ثمة استيقاظاً لحيوان الغريزة، عدم إبقائه في الحالة التي يعرَف خارج نطاق هذا المناخ.

إن تثنّي الجسد، ومراوحة الكتلة اللحمية في المؤخرة، وكأنها تتدلى، ترفع من وتيرة العمل، مثلما تبقي الطريق التواصلي سالكاً، وإنما على حساب المتفرج، والفن في ضوء هذه الاعتبارات يتراجع إلى الوراء، أو يتسرب مائعاً إلى داخل الحركات التي تسيّر نشاط المؤخرة، والمؤخرة التي تتقدم الأغنية، وكيف يمكن مجمل الحاصل إبراز جودة الأغنية، وتمايز المطرب بجلاء.

إن المتابع للمشاهد الفيديو كليبية، وحين يتعمق في طبيعة الأنشطة والسياسات التي تخصَّص لإنجاح الخطة، يتلمس كيف أن الفن قد بات في حكم المُلغَى، أو غير الداعي إلى التفكير فيه، لأن الفن لم يعد، كما هو سلفه، أو كما هو عليه قبل فترة زمنية ليست بالطويلة أبداً، حيث الرومانسية، من جهة شفافية الصورة، والقدرة على تجسيد الممكن التعامل معه، تمسكاً بمجموعة القواعد ذات الصلة بالتقاليد، أو بالماضي، وإنما تحول إلى صيغة مفهومية أخرى، إلى مخالفة المعهود، بجعل الرومانسية، أخر ما يمكن التفكير فيه، وأن المتفرج هو مساهم في تبيان مدى المعروض.

ولعل الصيغة الموقَّعة عن بُعد، وبنوع من الاصطلاح النفسي، لما تتم مشاهدته، تمنح الدور الكبير للحركة، وكأن الكلمة قد فقدت بهاء المعنى، وفتنة التركيب، وشاعرية المشهد المرئي، لأن انعطافاً كبيراً، قد زحزخ الجسد، ومارس فيه تجريداً، ليكون عنواناً طارئاً، ومن ثم جارٍ تثبيته، لزمن، وقد بات المدخل الرئيس لزمن آت، وأنه سيستمر إلى ما لا نهاية ممكنة له راهناً.

المؤخرة التي تتهزهز، هي النعمة الدنيوية والموائدية الخاصة، علمانية الجسد المطروحة، وفي تحدٍّ ممزوج بالوقاحة الجلية السمات، مع مجمل التاريخ السابق، في صراع معلَن، أو صريح مع أنماط أغانٍ كثيرة، بوجوه ممثليها، وسبل التواصل في ما بينهم، لأن المؤخرة الأبرز، هي لسان حال المعروض!

يعني هذا، أن ثمة مغنطة تنويمية للجسد المتفرج الحي، ولأنه في وضعية الانفتاح المحددة، يستهدي بالغربة التي تستثير فيه القوى التي لا تبقي أي قيمة لقوته، ذات الصلة باليقظة العقلية.

وفي المعروض الموسوم، يمكن ملاحظة الآتي، وفي جملة تفاعلاتها الدواماتية والمستمرة:

التحويل بالجسد الكلّي إلى جسد راقص كلي بالمقابل، جسد الحركة، وليس جسد المتعة التي يعنيها الفن الفعلي، لأن الأغنية بالذات، هي التي تؤطر الجسد المرئي، ومن خلال أداء حركي، تبقي المتفرج، على طول خط المتابعة، متداخلاً مع ذبذبات الشاشة الصغيرة، ممهوراً بما هو حسي نابع عنها.

عدم السير بالمتفرج، إلى النقطة التي تعرّفه بالقيمة الفعلية للمرئي، وإنما التعتيم على ذلك، لأن الجاري تصميمه في الرقص الجسدي، أو الهزات البطنية المرافقة، تمارس المؤخرة، كل ما وسعها، للبرهنة على أن ثمة إغراء، ولكن ليس من مكافأة، لا بل قد يكون عقاب تلو عقاب في انتظار المتفرج (عندما يكون المدمن على رؤية القناة المعتبرة شبابية، مندفعاً، لإرسال جملة، أو تعليق لسان حال علاقة عاطفية، وتحت اسم حركي ما، ولعله الوحيد، أو البعض من أمثاله، يكون على علم بهذا، وهذا يبقي نوازعه أكثر امتداداً، في المناخ السائد، والتحرك داخل نطاقه نفسياً).

إن حواراً ضمنياً، يقوم بين المتفرج المقموع قيمة، أو المسلوب إرادة، أو المخدوع، على مستوى القيمة التي يضفيها على المشهد المستثير لغرائز، تزيده انضغاطاً من الداخل، وكامل المشهد الفيديوكليبي، إلى درجة أنه يعتقد، وبسبب إفراطه في الاندماج النفسي، أن ثمة حواراً بينه وبين ما يتفرج عليه، بين الجسد وما يعتبَر مقابلاً، أنه يتلمس في المرئي، ما يروّح به عن نفسه.

سيكون هنا، من العبث، الكتابة عما يجري، من باب تعديم كل قيمة أدائية، إبراز الدرجة الأدنى قيمة، لذلك، حيث إن انتشار القنوات المتخصصة، وما يعرَض فيها، لا يمكن وصفها في مجملها، بأنها لا تستحق النظر، إن مجرد النظر فيها، ووجود معجبين، ومن ثم تواصل لهذه القناة أو تلك، وهي ذات طابع غنائي، مرفق بكم كبير، ولا ينقطع، من التعليقات، والتي تتتالى بلغة، هي في مجملها، تناسب لون المرئي، أو

المعروض، في الشريط الذي لا يتوقف عن الدوران، والاستنزاف الحالّ مادياً، للذين يتنقلون بين القنوات ذات الصلة، ويركّزون عليها، إلى درجة أنهم كثيراً ما يجهلون الحد الأدنى مما يحصل أو يجري من حولهم، من ناحية الأخبار أو مرادفاتها، لا يعني كل ذلك، إلغاء لكل قيمة جمالية كامنة في ما يُرى، ثمة قيمة بالتأكيد، ولكن طبيعة الأغاني، وخاصية الحركات التي تسمها، هي التي تسمح بالمكاشفة النقدية، لقراءة الخطاب الاجتماعي والنفسي لكل ذلك، اعتبار أن المؤخرة التي تشد الناظر غليها، هي فاعلة في صناعة الحدث الفيديوكليبي، أنها داخلة في مشاركة ملموسة، مع كل خصوصيات القناة التي تبث مؤثراتها، أن توافقاً على صعيد القيمة الفنية السهلة التداول، والتي تتجاوز الحدود، ويكون المعنيون بأمرها، منتمين، إلى أكثر المواقع حساسية، كما هي القنوات الفضائية العربية، وما أكثرها، إذ تستمر في بث الأغاني المتنوعة، إنما في غالبيتها، تكاد تفرّع الفن الملون، الذي لا يبخل في منح المؤخرة المجال الأوفر للظهور، للبث الهوائي، ليكون في مستطاع الذين لا يمكنهم التنفس نفسياً، بسبب وطأة الأعراف والتقاليد، عقد الصلاة المفتوحة، طالما أن عروضاً ما، موجودة، إذ يركِّب الدش، وجهاز التلفزيون يسهل اقتناؤه نوعاً ما، وما على الراغب إلا أن يتقن بعض التعليمات، وما أسهلها، وفي زمن قصير، ليكون عالماً بما يميز أي قناة خاصة، عن سواها، وكيف، ومتى.. إلخ.

يكون في وسع المتفرج الفيديوكليبي، مواطِن الرغبة، أن يعيش مع خيالات أكثر تنوعاً، ولكنها، في الوقت ذاته، تقلل من فاعلية قواه النفسية، لأن واقعاً بصرياً، هو واقع الصورة المركَّبة، واقع المؤخرة التي تلح عليه، في أن يبقى في الإثر، هو الذي يسكِنه المضمار الشبقي، إنما عن بُعد.

لا أحد هنا، ببعيد عما يدار، عما يجري، على خلفية ترتج، للشاشة البلّورية الشفافة، لهذه الشفافية التي تغري بالمتابعة، وحيث يكون في الشفافية المحسوبة، بيت القصيد، والطُعم الذي يُتمكّن عن طريقه، من تحييد القوى الاجتماعية، مع بقاء استمرار وطأة الأعراف، والمراقبة، وهذا يعمّق التناقض أكثر، والأخطر من هذا وذاك، وبسبب ما تقدم، فتح المجال لظهور أصوليات، أو مواقف متشددة، جرَّاء الحاصل، لدى الجيل الشبابي «الصاعد» فعلاً، سواء رد فعل على هذا الذي يجري، وما يسببه هذا الإطناب في البث، والتزاحم الصوري، وتلوين المؤخرات، أو إبرازها، في أشكال وأحجام مختلفة، من لفت أنظار من يستنفرون قواهم، بدعوى البعد الانحلالي لكل هذا المرئي، والسياسة الخادعة

وراءه، ولأن الرغبات التي تستثار، تبقى مؤجلة، فيزداد الكبت، أو العنف الداخلي، فينقلب فعل المؤخرة المعروضة، إلى مكاشفة المتعتَّم عليه.

عولمة الفيديوكليب

تعني العولمة في حدها الأدنى، من جهة التعريف، أن ليس في مستطاع أي كان، دون استثناء، أن يكون متوحداً مع نفسه، بتعارض الرغبات، تضايفاتها، أو تعالقاتها، وتضارباتها، في الفضاء الجسدي المحلَّق اجتماعياً، وذلك عندما يريد أن يكون مهتماً بما يجري، إذ لا مجال للبقاء وحيداً في البيت، في غرفة النوم، لأن الأخبار التي تأتي عن طريق القنوات الفضائية، وما يعرض من أفلام خاصة وعامة، ظاهرة ومشفَّرة، وكذلك الأغاني المصورة، في هذه القنوات المختلفة الجنسيات، وهي في جملتها تتشابه، لأن ثمة غرضاً وحيداً أوحد، يجمعها في نقطة واحدة، هو كيفية اخراجه من نطاق خلوته، محاولة إجراء غسيل دماغ له، وعن بعد، وهو يندمج بما يراه، إذ إن الأخبار ذاتها، تشكل مشهداً سِيَرياً من الفيديوكليبية في قراءة الخبر، وإظهار التأثر بالمخبَر عنه، مثلما أن الصور التي تمثل أرضيات الخبر الواحد أحياناً، تنافس ما هو مغنيّ، بطريقتها، وخصوصاً أن مذيعي الأخبار، وأغلب المعلقين، ذوو نفحة شبوبية، لا تخفي جنسانية المشهد.

والفيديو كليب، ثمرة ضخمة من ثمار العولمة، من خلال تداعي مؤثراتها، ولكن الثمرة هذه، تتهدد أياً كانت مواقعيته، وأنَّى وجدت، من ناحية المظهر، وصعوبة تحضيرها لـ «الأكل»، مثلما هي الصعوبة الكامنة في كيفية المتابعة، ومحاولة البقاء بعيداً، عن التأثيرات الجمة للفيديوكايب.

وكما قلت، فأن يكون المعنيون هنا، هم جيل الشباب، ومنذ يفاعة سنهم، فهذا ليس بالأمر السهل، عندما يكون التركيز على كيفية تسويق الجسد الذي يبدو سهل المنال، الجسد الذي يظهر، عند نسبة ملحوظة عند هؤلاء، محلياً قبل كل شيء، رغبة صعبة المنال، حتى في الحلم، فكيف به على أرض الواقع، كيف به، وهو يقدم (كامل خدماته)، ومما لا يقدر على التجاوب مع «كرمه»؟

ولعل التنوع الهائل في أطراف الفيديوكليب، من المنبع إلى المصب، مثلاً: من صاحب

الفكرة للأغنية الفيديوكليبية، من المسخر طاقاته في خدمة الفكرة هذه، كيف يتم التصوير، أين يتم التصوير، من يموِّل، وماذا يريد من وراء هذا البذخ، من هم المشاركون، والمشاركات «طاقم التمثيل الموازي للتمثيل الدلالي للأغنية هذه أو خلافها» أكثر تأثيراً في الترويج والدعاية...؟!

العملية في مجملها، لا تخرج عما هو عام، فكما هو الأدب المقروء، ويكون ثمة أدباء يصعدون بطرق كثيرة، ويصبحون بسبب أساليب كثيرة، ذوي نفوذ، في تقويم نتاج آخرين، بعيدين عن النجومية المماثلة، وبالتالي، فإن التعريف الأمثل للأدب، وأي نوع منه، يكون قابلاً للاهتمام به، من خلال توجيه الميول والأذواق، وعبر برامج مكثفة وموظَّفة لهذا الجانب، وكما هي المسؤولية الثقافية، وما تعنيه الثقافة الفاعلة في المجتمع، ومن يمكنه تمثيلها بجدارة أكثر، تكون ظاهرة الفيديوكليب مغمَّمة بالطريقة هذه. إن الفيديو كليب هو الوجه الأكثر بروزاً لمجتمع يُراد له أن يكون دون مستوى اسمه، وبدءاً من المشاهد التي تشكل خللاً في بنيته، كما هي الأمور الجنسية: عقدة العقد لدى هؤلاء المهتمين بما يجري، وعند الذين ينغمسون فيها، وكأن التاريخ هو تاريخ ما يمكن أن يُرى في الجسد، لأن ثمة ما يقمَع في ذات الجسد.

والأجساد المعروضة، لا تبخل في حركاتها الأفعوانية، بإظهار ما يناقض التاريخ الذي تشكَّل، والذي سيق رسمياً، وكأن المرئي هو على الضد مما يقدمه التاريخ السالف الذكر، وأن الذين يقومون بأمثال هاتيك الخدمات، هم ثوار اليوم، رموز التحرر، لا بل، ومهديو التائهين جسدياً!

أجساد تتنوع، مثلما تختلف بانتماءاتها الجنسية، لأن العولمة تكون حاضرة بقوة هنا، وكوسموبوليتية الجسد، تسهّل حالات التنقل إلى ما وراء الحدود القومية، والأيقونة اللحمية هذه، بدورها، لم تعد قابلة للمكوث في مكان، وهذا المكان، دائماً يكون في انتظار موقَّت للمؤمنين بها، فالمكان المقدس، مكان العبادة، مكان الحشد الشعائري، وفي مناخ كرنفالي دينياً، وتحت الأضواء التي تبرز الخشوع في الأجساد المؤمنة، وحيث الله بتمام صفاته ينير النفوس، أو يكون الكلي الحضور، على الأقل، انطلاقاً من لزوميات المكان، وبوجود راعي الكرنفال: الحفل، الحشد الديني، والجسد الحاضر، يُسعى به إلى أن يكون خارج ماديته... إلخ، هذا المكان ينفض علامته المائزة، يرفع سقفه، إنه لا يعود

متحركاً تحت سقف، لأن أيقونة الجسد المختصر، باتت في كل مكان، وحتى الانتماء الديني ضمنياً، صار أشبه بخرافة مكانية حقيقةً، والمظاهر المعرّفة بالتمايز الديني، تواري خلفها كل هذه «المحرمات» التي تعمّد «مؤمنيها» الجدد، وهم شبابيون، وفي جهات شتى، بحيث لا يمكن حصرهم، أو التأكد من عددهم الفعلي، إنما هم يزدادون باطراد، لذات السبب الذي يجعل من الآبائية، في توارثها العنفي ممثلة الصادر والوارد في المجتمع، بينما المجتمع، وبدءاً من البيت، لا يعود قادراً على تأكيد ضمان رمزي، ولو بنسبة محدودة فعلاً لمفهوم الأيقونة ذات الصبغة الدينية، فالجسد المسموح له بالتثني قوّض الآبائية كثيراً هنا وهناك.

وليس صعباً فهم لغة الفيديوكليب المنتشرة، أو الطاغية، وهي تتمحور حول الجانب الأكثر إثارة في الجسد، أي، عندما تكون المؤخرة، هذه التي يُنظَر إليها كثيراً، ولا تُسمى باسمها على الورق، أو في المنابر الرسمية، من باب الترفع، أو تأكيد الذات العصامية (الطهرانية، تحديداً)، هي العلامة النافذة مفعولاً، والتي تؤكد مدى نفوذ المرئي المباشر في اللامرئي، وكيف أن الصورة المتحركة بزّت مناقب الصورة الجامدة، وألحقت العين المتفرجة بالمراهَن عليه داخلها.

لهذا لا يعود مجدياً الحديث عما هو أخلاقي، وبنوع من الوصائية المضادة، وربما كانت ظاهرة الفيديوكليب المحاربة، والمنبوذة علىالورق، وفي الجلسات الرسمية، أو الآبائية المشتركة، ومن قبل مسؤولين لهم حضورهم الرمزي في المجتمع، ظاهرة يتم احتضانها، ويواظَب على متابعة أحدث تقنياتها، واقتناء الجديد تلو الجديد فيها، في الغرف المغلقة، أو الخاصة هنا وهناك.

إن اعتماد التعابير الأخلاقية، في منحاها النصائحي، وثمة تفشي فساد أخلاقي، لأن ثمة تفشي فساد قيمي، سياسي، تربوي، عائلي... إلخ، كثيراً ما يكون أشبه بانقلاب لعبة السحر على الساحر، واللجوء إلى الأعراف والتقاليد، وتبيان فضائل ما كان، بينما ثمة أزمات اقتصادية واجتماعية وتربوية تزداد تعقيداً، هو من قبيل تجاهل جوهر المشكلة، وأوجه حلها(٢).

وما عرض له عبد الوهاب المسيري، في هذا الصدد، يضفي على الموضوع جدية، لها

صلة مباشرة، بالموقف من الجسد، وكيفية الاتجار بهن أو تقويمه، وفي نطاق الجنسانية، عندما يرى أن ثمة جانباً واحداً يؤكده الفيديوكليب، وهو الجانب الجنسي، وأن ثمة تصعيداً (للسعار الجنسي)، وهذا يرتبط بتصعيد (الشهوات الاستهلاكية)، ويعني ذلك، أننا شكل من أشكال (البورنو)[٣].

وهذه ظاهرة ملموسة، كما رأينا، وهي ظاهرة تتجاوز النطاق الموسوم حقيقةً، حيث لا يمكن اعتبار الشهوات الاستهلاكية، هي الحد الأخير للسباق، إنما الحدّ المموّه، فثمة الكلمة الضائعة، في كلمات المجتمع المتقاطعة، لكون الشهوات الاستهلاكية، تبرز من يستهلك ــ بالفعل ــ أكثر من سواه، وبنوع من المعلَمية والدهاء، وما يُستهلَك واقعاً هنا، يكون المستهلَك في الطرف الأكثر حضوراً كماً ونوعاً، وأعني بذلك جسده الفتي الذي يعيش حرماناً مزمناً، وحتى تعرضاً لأشكال متنوعة من القهر أو الكبت، تحت وطأة (الأنا الأعلى: رقابة أولي الأمر)، إن جاز التعبير.

والعملية في غالب حيثياتها، تبرز نوعاً من الطرافة المؤلمة والمثيرة للتهكم، لأن الجاري مظهِر لمفارقاته، وأن السحر الذي يفتن قلوب كم وافر من الشباب قبل سواهم، يفتضح أمره لاحقاً، لأن فقدان المناعة (استمرار التأثر بالمعروض المذكور)، هو الذي يقلب القاعدة، لكون السياسة المتَّبعة في اللعبة، هي ذاتها ترتد إلى الذهنية الواضحة، ومن داخل المجتمع، ذهنية الجمود، أو التوقيت الزمني العاجز عن الاستمرار طويلاً، لأن الخطة المتَّبعة تضمر حقيقتها، حيث إن ما لا يصرَّح به، من ناحية التلذذ الشهوي، وكما هي واجهة المؤخرة الفيديوكليبية، هو الذي يصرّح به بوجهه الآخر: السرعة الملحوظة في انهيار أساس اللعبة، فالتخلف لا ينتج ذكاء يبقيه لزمن طويل، لأن القوى المهيئة لإنتاج الأدوات اللازمة، وتأمين (السوق) المطلوبة نرجسية الطابع[٤].

وليس في المشاهدة المتواصلة لهذه القنوات الفضائية: العربية، نموذجاً، إلا التعبير الدال على استمرار وجود الجسد المختزل، استمرار استعارة أي جسد، يؤدي المهمة المطلوبة، وهي كيفية التعتيم على الجوهري، ممارسة الإزاحة المستمرة لحقيقة ما يجري، جعل القضايا الأهم، في طور الإرجاء المستمر، التفنن في ما هو إلهائي، حيث خطاب الجسد الموسوم، يكون الخطاب الأهم، نفاذ فعلٍ، في الجسد المجتمعي عموماً، وهو وجه جليّ السمات لذات الجسد الذي يعنى بأمره، على أعلى مستوى، مع فارق كامن في المأخوذ

بنعمه الذكورية الطابع، وهو إزاء أكثر من مؤخرة فعلية، والمأخوذ به توهماً، وهذا يضاعف من عنف المكبوت والموقوت معاً.

ولعل أبلغ برهان على ذيوع أو شيوع هذه الظاهرة، وكيفية التنوع فيها، هو ما نلمسه في ظاهرة الذين يحاولون أن يكونوا أنداداً لمغنين أو مطربين هم سكنَة الفيديوكليب، وذلك بمجاراتهم، وعلى أعلى مستوى، عندما يحاولون الزج بأنفسهم، في لعبة موازية، وبصوتهم، وفي تجمعاتهم الخاصة، باعتماد مؤثرات صوتية، وحتى باعتماد حركات جسدية، هي أجساد إناث، لا يخفين فتنة ممارسة الإغراء اللحمي، لعبة المؤخرة في تطرية المناخ السديمي للمسموع الموازي غالباً للأغنية الفيديوكليبية، والتي بالكاد تنتشر، إلا بالترافق مع المؤثر اللوني، وهي الظاهرة بدورها، لا يقدر عليها أي كان، وليس في وسع أي كان الدخول في مباراة الجسد ــ السلعة، السلعة ــ الجسد، وتسيير المؤثرات الحسية، بقصد التفافي، تجاري متعدد المرامي.

أي إننا يمكن أن نتحدث بالطريقة هذه، عن (أدباء الفيديوكليب)، كما تعرَّض لذلك أحدهم(٥)، نتحدث عنهم، دون أن ننسى طبيعة المفارقة اللونية والصوتية البارزة هنا، وهي المتجلية في المنظور الجسدي، لكون الأديب الفيديوكليبي، يسعى جاهداً، ودون شعور ظاهر منه، إلى التعريف بجسده حركياً، كما لو أن استعراضاً بالتمثيل الأنثوي الفتنوي يتبدى هنا، كما لو أن الأديب الموسوم، يحيل طاقم قواه الحية، ومن خلال مشهديات الفرجة الجسدية، إلى أن يكون الأنثى والذكر، أن يحيل جسده الفاتن داخلاً، وكما هو مقدَّر عنده، دانديأ، غندوراً قابلاً للتعامل معه، منقوص المظهر الرجولي، طالما هو راضٍ، في أن يتحلى بمثل هاتيك المزايا من الليونة، والاستقطاب الصوتيين والجسميين، منافساً الأنثى في ذاته، ومتقدماً عليها في ذاته، في الوقت ذاته، لتكون مؤخرته محفوظة الحقوق اعتباراً ضمنياً، ويكون المملوك بالنعظ الذكوري والغلمنة الأنثوية المتخيَّلة بالمقابل، لتكون الهجنة الجنسانية، من خلال التداخل المعقود عليه الأمل النفسي رغبة مركَّبة: واقعاً وتوقعاً، هي معبر الرغبة، من وإلى ذات الشخص: الواجهة والمؤخرة معاً!

والأدباء شريحة اجتماعية بدورهم، ومفهوم الأدب، كما هو مفهوم الفن، كما هو مفهوم الجسد، هذا الذي يتحدث عنه كبار الفلاسفة، أمثال (هوسرل، ميرلوبونتي،

رولان بارت، فوكو، دريدا... إلخ)، وبالمقابل، يمكن أياً كان، لا يستطيع التمييز بين مجرد مفردة وأخرى (الجسد والجسم)، بين غرائزية الجسد وعاطفيته ومنطقيته، وما يحضر في الأدب هنا، أو السيمياء، أو الفكر المعني بالجسد انتروبولوجياً (ميشيل برنار، دافيد لوبروتون..)، أو يغيب، بسبب سوء استعمال مفهوم الجسد، هو ذاته قائم، مقيم في الفن، من ناحية التعرف إليه، من قبل فنانين كبار، أو من هم دخلاء في ساحه الكبرى، كما هو المجتمع الذي يدار بخلخلته، أو بتجديد قواه الحية!

إن المسألة برمتها، مرتبطة، بكيفية استثمار الفراغ في المكان، إيلاء المساحة الزمنية، باعتبارها مجالاً للنظر، ومحاولة تركيب له، بما يتناسب والذين يريدون احتواء الزمن، مع المكان، انطلاقاً من المعنى المعطى لما هو حسّي، وتحديداً: الجسد، والبحث عن أفضل الطرق الممكنة، لجعل الجسد سلعة متنقلة، ومتحركة، إمعاناً في تأكيد ما لا يراد النظر إليه داخله، حيث المؤثرات البصرية، وجاهزية التكنولوجيا الإعلامية، قادرتان على تحقيق الكثير، مما كان يندرج حتى عهد قريب، في عداد المستحيل، والفيديوكليب مخلوق تقني حديث، وعندما نجد كيف يتم التغرير بهذا الكم الكبير من الذين يحاولون التخلص من وطأة أجسادهم عليهم، من ملاحقة هواماتهم لهم، طالما الرغبات تدخل في المجمل في حالة التأجيل دون الإشباع، غالباً، يمكن هنا، البحث في خطورة العلامات المتوافرة، استحضارها لتكون نافعة براغماتيكياً أكثر، وما يمكن تذكره، مما يخص الجانب الأكثر عراقة في الجسد الحي: الإنساني نموذجاً، وجلاء أثر عنده، يثري موضوعنا، وهنا، بوسعي الإشارة إلى المحسوس البصري، وإمبراطورية المرئي فيديوكليبياً!

وإن ثمة كثيرين، في الطرفين، يراهنون على هذه الخدعة الأبعد من اعتبارها سينمائية، بقدر ما تكون اللعبة الطبيعية، أي تجليات العلاقة غير المستقرة، بين الكائن ونفسه، أو ذاته، هو والطبيعة وتفاعلاتهما، هو والآخرين، ويكون إدراكه الحسي، من خلال المرئي، مرتكز الجسد في العالم، ولا يكون مرئياً، واقعاً أو تخيلاً، أو مكاشفة ضمنية، إلا بتوافر الضوء في الحدود المطلوبة.

لكن لا بد من إنارة الموجود، إذ (يحدد العُرف ثلاث خصائص للضوء: البريق واللون والإشباع. أما نظريات الإدراك الحسي المعاصر، فهي تحدد ثلاث خواص بارزة له: الانتشار وشدة المصدر واللون. إن البريق هو شدة مترابطة بمصدر الضوء، يمكن تأويلها

كتوجيه تدريجي، يقوم على صراع رئيسي بين الظلمة والنور ويؤدي هذا الطرح إلى انبثاق المرئي. وينجم اللون عن ردة فعل نوعية يقوم بها المرأى المضاء الذي يصبح تأويله أيضاً كقيمة صيغية (محوّلة نوعياً) لـ «مقاومة» الهدف وردة فعله على فعل المصدر. إن الإشباع هو تبديل متدرج للون ـ نسبة خليط اللون الأبيض ـ يمكن أن تأوياه كقيمة صيغية تقوم على الصراع الثانوي بين «اللون» و«غياب اللون»)[٦].

هذه العلائقية، تضع الجسد، بوصفه المادة الجامدة والمتحركة، المرئية واللامرئية، في موضوعنا، وله، تضعه في واجهة الحدث المعرفي، إذ ننطلق منه، مثلما نرتد إليه، وفي الحالتين يكون معاً، وهنا وهناك، يكون المختلف عما نتحدث به عنه، لحظة الانطلاق أو الارتداد.

يرتقي الجسد، في جوهر مفهومه المؤجَّل في حقيقته المركَّبة، إلى أعلى عليين، بما هو متردِّد حوله، وتكون السيمياء لعبة الجسد مع الجسد، لعبة الظل والنظر فيه، وبدرجات متفاوتة.

وما يتخلل الفيديوكليب، هو جانب القدرة الشرائية، إن جاز الوصف، لأُولي أمره، لكل هاتيك المشاعر، باعتماد مثيرات بصرية، باعتماد الضوء: بريقاً ولوناً وإشباعاً، كما لو أن الجسد مركَّب من الضوء ذاته، ولكنه بالقدر الذي يوقفه، إذ ينكسر لحظة الاصطدام به (نتذكر هنا انعكاس زاوية ورود الضوء)، يكون ماضياً نافذاً فيه، من ناحية المفعول الحسي، وكما هو متهيأ للنظر حسياً، لدن المشاهد، وكما هو الضوء مختلَف عليه بين مفهومه كضوء، لا يقبَض عليه في طبيعته الأخرى، فإنه في ماديته، فيزيائياً، يمكن التعرض له كثيراً، يكون الجسد، بتركيبه الحيوي غير تركيبه الثقافي والرمزي، غير المعطى فيه تاريخياً واجتماعياً أو أنتروبولوجياً.

في مفاعيل الضوء، يمكن تذكر المرئي واللامرئي، كيف أن المرئي، يكون خلاف مادته، وكيف أن الناظر بعينه، غير الناظر طبيعة نفسية، وأن العلاقة التي تقوم بين تفعيل الضوء بخصائصه الثلاث، والمشاهد الفيديوكليبية، هي في كيفية استثمار الخصائص السالفة، في أقصى تجلياتها.

حسياً، وبسبب بنية الجسد المأخوذ بالمشهد المرئي، مشهد الجسد المتمايل، المدغدغ بما

وراء الحسي، يلعب الضوء المأثور، ومن داخل جهاز التغذية اللونية، دوره بنجاح، بمهارة، طالما أن ثمة انشداداً يتم، استسلاماً معيناً، يظهر، لمتعة المعروض الذي خطّط له كثيراً.

وليس إبراز المؤخرة وتثبيتها لتأبيدها، استجابة، لما هو مبرمج آلياً، أعني، كما هو منشود، خارج ما هو آلي، بطريقة اهتزازية: ارتعاشية، أو شبه عارية، هتكاً لمغيَّب، بصورة مقصودة، كما هو فعل القنص، أو خاصية اللقطة المباغتة وصعقة الكامن رغَبياً، أو وهي لا تخلو من إباحية ما، إلا صنو الملموس، بسبب فاعلية الإتقان الكبرى مقابل فاعلية الحرمان الجنسي الأكبر.

وما يمكن رؤيته، في الجانب المعتبَر مخالفاً، بالنسبة للذكور الذين يهزون أبدانهم، طالما أن الحركة تكون تماوجية عمودية، أو تعانقية، وخصوصاً في أغاني الفيديوكليبات الخليجية، من خلال الدشداشة البيضاء، هو الذي يعمق سياسة الجنسانية، ووجهة الشبق الذكوري...

المؤخرة المستبطنة في مسرى المرئي الجسدي

ليس من نص، من جسد مرئي، من حوار، إلا وكان في إثره، أو داخله، صيغة بناء جسدية، وهذه الصيغة تطال محاور عدة، في منحنياتها الاجتماعية والسياسية والنفسية والثقافية والمعتقدية.. إلخ.

ومن خاصية الفيديوكليب، أنه لا يقتصر في ممارسة أداءاته ذات الصلة بالنظر، على التعريف بصلاحية وحيدة، تميزه، وإنما يسعى إلى الاستيطان في كل الأمكنة التي تمكّنه من توطيد مكانته، وبالتالي، إلى توطين شعائره المستقبلية، وهي التي تستطيع أن تبعث في الجسد المقموع، الجسد الذي يحن إلى ما يحرك فيه عصب الحياة المنشودة، ما من شأنه تقديمه فولكلوري الطابع.

وفي الحالة هذه، لا يعود الفيديوكليب مجرد جهاز، أو ممارسة تقنية، وإنما ممارسة ثقافية تجمع بين المادي والمعنوي، بين الأداء القولي، والإجراء الفعلي: الحركي، ومد التأثير القاعدي، إلى أوسع نطاق، هو ذات النطاق الذي يقبل إمكانية التوسع، وتغيير نقاط

ارتكاز القوة في البداية، في كل مرحلة مخاطبة بصرية، حيث كل أداء، مع حركة جسدية، وإفساح مجال مختلف للمؤخرة المنتخَبة في تعزيز المطلوب، وعقلنته، هو بمثابة تمديد في عمر المؤثر اللحمي المضاء.

والبحث في المؤثرات الجانبية، يظهِر الفاعلية الكبرى، لهذا التجلي الفيديوكليبي، عبر التركيز على أكثر منابع القوة الغريزية والإيهامية في الجسد، وكيف أن متابعة كشفية من هذا النوع، تمنح المشاهد مضاء قوة، قوة لا يمكن اعتبارها سلبية أو إيجابية، أو هي قوة انتشار، وإمكانية التنويع في اللغة، بالتعليق على ما هو مجاور، أو يمكن أن يقابل، ما كان مؤثراً فيه بداية.

ولعل في اختياري هذا الجانب محاولة لاستكشاف العري الجسدي بشكل أفضل دلالة، في الوقت الذي تتنوع الأسماء الحركية، أو الرموز، والتعليقات، التي نقلتها عن المواقع الإلكترونية التي تهتم بهذا النشاط الفيديوكليبي، هو الذي يمنح الموضوع، ومن خلال تفعيل البحث، عن فتنة المؤخرة بالذات، يمنحه قيمة معرفية ودلالية، تستحق الكثير من المقاربة الفكرية، والدراسة المتعددة المستويات، وما تظهِره الكتابات المختلفة، في صياغاتها، وهي مقطعية، أو غير دقيقة نحوياً أو قواعدياً، وناقصة، وملغزة، هو الذي يجعل من هذه الصفحات المختارة والطويلة، والتي تُعتبر موضوعاً واحداً في النهاية، يجعل منها حيّزاً مفتوحاً، يغري بالنظر في مكوناته النفسية والإيحائية، أو الإيمائية والاستطرادية والمتخيلة جنسانياً، وكما هو في المكرّر ودلالته بدايةً:

(مقالات فيديو كليب فيديو كليب فيديو كليب أطفال فيديو كليب بنات فيديو كليب عربية فيديو كليب أجنبية فيديو كليب عراقية فيديو كليب لبنانية فيديو كليب مصرية ٥٠ Cent: أنا لَستُ جديدَ خارج القلنسوة / ما زِلتُ في القلنسوةِ، «٥٠ قافية سنتِ في» دبوس محمّل بالكامل، خ يَحسُّ الحرارةَ حتى إذا هو فقط باعَ ٥ مليون مِنْ نسخِ المذبحةِ قبل سنتين. هو خارج لإثْبات هو كُلّ شيءُ الذي هو كَانَ يَدّعي (آ ما زالَ في النادي da، ما زالَ يَرْشفُ bub خ) بينما يَهزُّ آ سياط أكثر مِنْ a عبد منفلت. خ مثل المذبحةِ، يُقسّمُ كيرتيس بين الفيديو كليب الصعبةِ (آ رجل أسفل ,خ آ نار ,خ آ أنا سَأُقْتَلُ ما زِلتُ خ) وفيديو كليب ناعمة (آ يَتْلي تقدّمَي خ)، للمرة الأولى يَتْركُ الضيوفَ يَغنّونَ أغلب الخطّافاتِ. يَزُورُ Fiddy ثانية شوارعُ قديمةُ في آ مباشرة إلى المصرفِ، خ

أنتجَ مِن قِبل تاي فيف والدّكتورة Kanye West: ليس هناك كذب أكبر على التخرّج مِنْ عندما ادّعاءاتِ Kanye الغربية التي هو لا آ تُحاولُ بصعوبتها، خ بينما هو يَعمَلُ على الأعزبِ آ لا يَستطيعُ إخْباري لا شيءُ. خ يُحاولُ غرباً جداً بشدّة في كُلّ شيءِ هو يَعمَلُ. وعلى خلاف نظائرِ الصخرةَ والهيب هوبَ ـــ أغلب الذي يُريدُ جوائز جرامي والمراجعاتَ الجيدةَ بقدر هو يَعمَلُ ـــ هو غير خائفُ لإخْبارك.

M.I.A.: الألبوم الأخير إم. آي. أي. استدعاء كالا تسجيلُ غربِ Kanye المتأخّر ـــ متابعة ثابتة بشكل مفاجئ إلى a عُلبة ذكي بارع ضربةِ تَفيقُ هذا الظهور لأول مرّةِ. ومع ذلك الغرب الموسيقارُ الأكثرُ عالميةً، خصوصاً بينما يَحْملُ أمريكان الكونَ، هناك تشابهات موسيقية أيضاً: تَتحدّى كلتا ألبومات ركود sophomore بمُخَاطَرَة الذريعةِ. لكن حيث مستأجرَ غرباً درّبَ جون بريون بشكل كلاسيكي، مغني الراب لانكانِ السري البريطانيَ انتشرَ وانحنى مستوى واطئَ. أصلاً هي مُتَمنّيةُ لمُتَاجَرَة الضرباتِ الوسخةِ ٢٠٠٥ Arular للوسخِ الودّي الراديوي الأكثر لـ Timbaland. تلك الخطةِRilo Kiley: لأن مغامرَ Rilo كايلي الأكثر كَانَ a نصر الأغنيةِ الصنع بشكل جيدِ القصصيةِ، متابعة beatier ها الأكثر اقتضاباً لدرجة كبيرة و، الذي أيضاً ظهور لأول مرّةُ علامةِ الفرقةَ الحقيقيَ الرئيسيَ، سَيتّهمُ بالتصفيةِ. بدلاً مِن ذلك، هو لحد الآن أكثرُ مغامرةً a، تحدي فرقةِ ناجحةِ إلى طائفتِها المريحةِ. لطيف جداً دائماً لـ cred مُستقلّ جدّي، يَنزلقُ جيني لويس أربع فيديو كليب حول الجنسِ الخطرِ الذي فيه هي نفسها Architecture in Helsinki: ماذا يَحْدثُ عندما مُستقلّونُ يَقتاتونَ رسامو الصور المصغرةَ يُقرّرونَ اخْتيارَ القنبلةِ الطويلةِ؟ «قلب يَتسابقُ» إذا هم محظوظون ـــ الأسترالي twee dweeb جماليون يَبتكرونَ a أغنية البوبِ حقيقيةِ حتى trippier مِنْ الواحدِ المزيفةِ يَبْقونَ نَهّاشينَ إلى الأجزاءِ a، باعدَ قطعةَ calypso عَبرتْ بقاعةِ الرقصِ التي تَستمرُّ بالكَبْر حتى تَعُمْ غائبةَ أخيراً. بضرباتِ sexed ها أعلى، cowbell، هراء يَهْتفُ وأنّبَ Junior Senior: أين نَشتري أقدمَ الحبوبِ السعيدةِ الأصغرِ يَأْخذُ؟ يا يا ألبومُ الثنائي الدانماركي ديسكو ملئ بالمستقيم الثاني megabright الكهرو، شيء على غرار كْي سي والفرقةَ المشمسة يَستمتعانِ مَع آبا، فقط بلوحاتِ المفاتيح الأفضلِ وa يَعْرفانِ غمزةً. يَبْدو حماسُ الألبومَ تقريباً صورة متحركةَ تقريباً أحياناً، وعنوانه يُخبرُ أنتم جميعاً تَحتاجَ للمعْرِفة حول نظرتِهم الغنائيةِ. لكن أقدمَ الأصغرَ بناءَ المسارَ يَألمُ وطريقَ مَع

Silverchair: في منتصف التسعيناتِ، الثلاثي الأسترالي Silverchair كَانَ a فرقة ذكور حقيقية ـ جداً شباب الذين يَلْعبونَ فيديو كليب صخر صلبِ أصليةِ قويةِ على آلاتِهم الخاصةِ. الطبّال بن خدم، عازف القيثارة كرس Joannou ومغني عازفِ قيثارة شاعرِ دانيال Johns ما زالَ شاب (في أواخر عشريناتِهم). هم حديثون جداً أيضاً في الوصولِ الطويلِ حديثِ صغيرِ، ألبوم إستوديوهم الأول في خمس سَنَواتِ، مِنْ كوّرَ New Pornographers: لسبع سَنَواتِ، المصورون الخلاعيون الجدّد كَانوا أحد صخرةِ كندا الأفضل تُصدّرُ، ظُهُور a سلسلة السجلاتِ التي كرّرتْ السبعيناتَ صباحاً تَضْربُ وأثارتْ غزارةً فائزةً بدون صوتِ جبنيةِ أَو عامةِ. المتحدون، ألبوم مجموعةِ فانكوفر الرابع، مدروسُ أبطأُ وأكثرُ، لكن في الغالب يُواصلُ البوبَ الكهربائيةَ المُثَبَّتة انسجامَ المَضْخُوخةَ خطّافَ زَيّنَ بشكل معتدل بالخيوطِ ولوحاتِ المفاتيح. من الصعب تَخَيُّل Sum ٤١: عندما أوفدوا قبل ستّة سنوات، يَجْمعُ ٤١ كَانتْ عادية محبوبة وجميلة جداً ـ فقط popwise , goofy كنديون يسقط المعدنِ الممتازِ، ومضة ـ ١٨٢ ونُكات dick. منذ ذلك الحين، تَزوّجَ Deryck Whibley أفريل Lavigne، والفرقة أصبحتْ مشهورَ ومفقودَ a عازف قيثارة، لكن يَجْمعُ ٤١ مَا أَخذَ صوتَهم بالضبط إلى المرتفعاتِ الجديدةِ: بطل Underclass طويلُ على ألحانِ openhearted حول البيوت Cookies: كم من عُطل نهاية إسبوع محشّشة قَعدتْك حول الشُقَّةِ، يُراقبُ سي بي جي بي يُشبّكُ YouTube وقول، «لعنة، لَو كان هناك a فرقة تقديرِ جحيم ريتشارد ـ ـ مِنْ غلاسكو! دَعوة أنفسهم، التسعينيات أَو الشيء! «إنتظار لَمْ يَعُدْ، هيّامون مُرهَقون. التسعينيات a ثلاثي مُستقلّ إسكتلندي الذي يُتابعُ تخيلاتَ شريرِ سي بي جي بي هم المضحكة بالولاءِ الديني تقريباً، يُؤدّي إلى البعض مِنْ العزّابِ الرائعين جداً ـ From The Corner To The Block : مثل كُلّ فرقة فونكِ نيو أورلينز عظيمة تَعُودُ إلى الأمتارِ، مجرّي مركزَ نفوذ ذو دور فعّالَ الذي يُكافحُ بشجاعة لجَعْل سجلاتِ الإستوديو العظيمةِ بالفيديو كليب والفيديو كليب. عملهم الأخير a ليّة ـ ـ الضيف إم سي إس على شَحْن الإيقاعاتِ الذي لَيستْ تماماً ألحانَ. النَتائِج تَتفاوتُ. هدية ضربةِ الثرثرةِ على «الزاوية» تَقْهرُ الخُطاةَ مستوى عالي تحت. «Squarebiz»، يَعْرضُ Ladybug مكة المكرمة كواكب Digable، أميرُ مشغولُ أكثر من اللازمُ مِن قِبل a فرقة أفضل بكثير في عرض منطاد زبلنِ Led في عظامِ خَطِّه الثانيةِ. «الذي تَحتاجُ»، بالقصائد الغنائيةِ ولدِ، يَقتربُ أكثر إلى ذلك المثاليِ a، لفّة قوادِ معدنيةِ Pegi Young: هذه يَجِبُ أَنْ

تَكُونَ إحدى أكثر الألبوماتِ الأولى المتأخرةِ في مغني شاعرِ التأريخ. Pegi شابة كَتبتْ البعض مِنْ الفيديو كليب الأصليةِ هنا قبل أكثر من ثلاثون سنة، قبلَ فترة طويلة تَزوّجتْ نيل يونغ. لكن إحدى الـمُتَعِ غير المتوقّعةِ لـPegi Young (سويّة مع صوتِ نيل تَلْعبُ sitar كهربائية في »تَحبُّ مثل الماءِ») تَسْمعُ Pegi يَزُورُ ثانية الأسئلةَ والانطباعاتَ مِنْ شابِها ــ «تَقْفلانِ لمحَبّة»، خَطّ أبيض في الشمسِ».

T.I. Vs T.I.P. : تعرّفْ على الأصغرِ مسؤول / إحترمَ مِنْ الشرقِ إلى الغربِ مثل هو كَانَ يُديرُ الغوغاءَ، لطَرقَ مواطنَ أطلانطا تي. آي. على ملك السَنَةِ الماضي، الذي عنوان أشارَ إلى منزلتِه كالملك السائد مِنْ الهيب هوبِ الجنوبي. هذا ما كَانَ افتِخار بعاطلَ. الملك كَانَ سجلَ الضربةِ الأكثر رواجاً ٢٠٠٦، يَذْهبُ ثنائيَ البلاتينَ. تي. آي. كَانَ في جميع أنحاء الراديو والتلفزيونَ، pimping Chevys وفوز a جرامي للأعزبِ القاتلِ «الذي تَعْرفُ». أبرزَ الألبومُ الذي تي. آي. يَعمَلُ أفضل: الهيب هوب المنوّم بَنى على synth لمّاع كبير يُعلّقُ وفطنة تَشدّقتْ القوافي لحد الآن بشكل سميك حول أكوامِ النقدِ، يَقْذفُ مخدراً والتَقْويس badassness. هنا كَانَ a رجل الذي ادّعى تَمْثيلَ الجنوبِ لكن الذي بَدا نفس قدر مثل جاي زد بينما هو عَمِلَ Jeezy شاب ــ والذي الطموح كَانَ عالميَ جداً.

The Con: كالسحاقيات اللواتي أبداً لا يُرجعنَ ظلمَهم أَو حتى جنسَهم، Tegan وساره ما عِنْدَهُما رجالُ لمُهَاجَمَة، تَحمّلَ أَو يُمسكُ حول. هذه قَدْ تَكُون لِماذا فيديو كليب حبّهم المُفصّلةَ غير إعتيادية لذا قليلة المسرحيةِ ــ a لغز يساوي تَأمُّل، لأن موسيقى لوحةِ مفاتيحهم الثقيلةِ تقريباً موجةَ الجديدةَ جذّابةُ غير اعتياديةُ أيضاً. عندما ساره تُغيّرُ a جوقة مَع a melodically «ذروية لَكنِّي أَعِدُ هذا / أنا لَنْ أَذْهبَ حياتي الكاملةَ / يُخبرُك.

Korn: القوّة لَيستْ دائماً في الأعدادِ، لكن Korn ــ أسفل إلى ثلاثة أعضاء بعد خسران عازفِ القيثارة براين «يَترأّسُ» ويلتش (إلى الدينِ) وطبّال ديفيد Silveria (رسمياً على «الفجوةِ») ــ صوت جَرحَ وقلّلَ الآن. إنّ الوزن الكبيرَ الحقودَ ١٩٩٨ يَسِيرُ وراء القائد، ألبوم Korn الأفضل، وحيدُ هنا بتشنّج وزياداتُ: قيثارة الطحنِ الصناعيةِ وبقعةِ صنج نحاسي «متفرج بريء» زغب التَشويه على غناء جوناثان ديفيس.

Finding Forever: قبل سنتين، يَكُونُ ما كَانَ قرص تَخطيط أرضٍ مشاعةِ المدمجَ فقطِ الأعلى، هو كَانَ أيضاً أفضل مهنتِه ـ مدروسة، مثل «كلبةِ» المجانيةِ والمُناسِبة للإلأمِّ كُلّ سجلات مشتركة، لكن محبوبةَ ومعشبةَ وحادةَ أيضاً في جميع أنحاء، شكراً إلى منتج الرئيسي Kanye غرب. لا مفاجأةَ، ثمّ، الذي مغني الراب شيكاغو أَخذَ a نظرة مماثلة بإيجاد إلى الأبد: Kanye خلفي، ثمانية مساراتِ منتجةِ، وأيضاً ظهر الضربات.

Libertad: المسدّس المخملي عملية تحدي رائعةَ: a فرقة أولادِ المدرسةِ الكبيرة السنِ السيئين مِنْ قرنِ عشرونِ megagroups التي تُحدثُ a ضوضاء قيثارةِ صاروخِ التي أكثر إلحاحاً مِنْ أكثر المشكلةِ الحاليةِ ني شريرُ وemo. الهجوم الخاطف في «تَركه يَطْوى» «يَخْرجُ البابَ» و«الحبوبَ، شياطين وإلخ». قَدْ يَكُون طبيعةً ثانيةً إلى الرجالِ الذين وَقّتوا في الأسلحةِ n ورد ويَرْجمونَ طياري المعبدِ، لكن هناك الكثير.

Calling The World: قبل أربعة سنوات، الظهور لأول مرّة مِنْ هذه لوس أنجليس. كَسبَ الأولادُ أحمالَ مقارناتِ Weezer وانفجرَ قليلاً، شكراً جزئياً إلى أو. سي. تعرّض. ألبوم روني الثاني يَدِينُ نفس قدر إلى لوحةِ مفاتيح السبعيناتِ قادَ صخرةً إذاعيةً (تُفكّرُ إي إل أو وStyx) ك Weezer، وهو لدرجة أكبر خطّافُ slathered ورخيم بشكل مَجْلُوب مِنْ الأولِ. في أسوأ الأحوال، هذا يَعْني إنعدام عاطفةَ ـ تخفيضان، بضمن ذلك.

Planet Earth: «أَحبُّك، طفل رضيع، لكن لا يَحْبَّ أنا أَحبُّ قيثارتَي»، يَشْبقُ الأميرَ في «قيثارة»، بين انفجاراتِ soloing طراز الحافة العديم الجدوى بشكل بطولي. هو أكثر إبعاده مربّى صيفيةِ منذ «بي سيطرة» في صيفِ «٩٤»، أَو «أبجدية St» في صيفِ ٨٨، أَو «هاذي» لَرُبَّمَا في صيفِ ٨٣. ماذا عَمِلَ الناس للمزاح في الصيف قبل الأميرَ؟ كوكب الأرض أحد تلك الألبوماتِ يَجْعلُ متى هو يُحاولُ a أصلب إلى حدٍّ ما مِنْ Our Love To Admire: بَدتْ الشرطة الدوليةُ للانفِجار مِنْ جبهةِ ديفيد باوي حوالى ٢٠٠١ a، كابوس موجةِ جديدِ يَتحقّقُ: قيثارات القوطي المتألّقةِ، قسم إيقاع نتراتِ حيواني، شعر بنوكِ بول الغبي بشكل مبدع وجرائم أزياءِ مصارع الثيران المرحةِ الأكثر تسليةً منذ أن اكتشفتْ عبّارةَ براين ملابس capri الداخلية. هذه الأيام، الزَحْف أولادِ الليلي نيويورك يَبْدو الكثير يَحْبُّ آر. إي. إم.، وحبّنا لإحتِرام نسختُهم آر. إي. إم.

Super Taranta: كان هناك أَبَداً أيّ أيام زمان الجيدة / هم اليوم، هم غداً / هو a شيء غبي نَقُولُ / يَلْعنُ غداً بالحُزنِ. «يُقسمُ لذا» نهائي، الأغنية الأذكى غوغول Bordello أبَداً الأغنيةُ مسجّلُ والأذكى أي واحد سَيُصدرُ هذه السَنَةِ. يَهُزُّ في لغتِه الخاصةِ ـ a بالغَ في تبسيط غجريَ بِتحدٍ يَدُوسَ لَعبَ عالياً وبعد ذلك ثنائي موقوت مِن قِبل a عازف كمان روسي، a عازف أكورديون روسي، عازف قيثارة إسرائيلي، عازف قيثارة.

Superbad: مهوس الولدَ كَانَ a مِشبك الكوميديا منذ اليونانيين. حسناً، أَكْذبُ، لَكنَّك تَعْرفُ ما أعْني. هو dickhead الهزيل بدون فرصةِ يُصبحُ أبداً وَضعَ. ما عدا في الأفلام، تلك. الآن، لـMcLovin في Superbad، كرستوفر Mintz Plasse (من غير المحتملَ a يَسمّيك تَتوقّعُ رؤية فوق في الأضويةِ) يُعيدُ اختراع مهوسَ الولدَ للقرنِ الجديدِ. هو a سبب كبير الذي الورك، يَحْزمُ Superbad حار وفرحان ضحك كَشر وترِ أكثرِ منك يُمْكِنُ أَنْ يَحْسبَ. أنتجَ جود Apatow هذا دواءِ raunchy إلى مسرحية المدرسة العليا الموسيقيةِ مِنْ a مخطوطة الذي Apatow مَضْرُوب فوق سيث Rogen لا مع كَتبَ مَع الصاحبِ إيفان جولدبيرغ مدرسته الكندي متى هم كَانوا ـ ـ أنت effing يَعتقدُ هذا؟ ـ ـ ثلاثة عشرَ.

Delirious: ستيف Buscemi في كل مكان هذا الصيفِ. هو عظيمُ في هاذي، a هجو حادّ مِنْ كاتبِ المديرِ توم DiCillo (معيشة في النسيانِ) الذي يَأْخذُ a أتعبَ موضوعاً (لعبة الشهرةَ) ويَجْعلُه مضحكة ومُؤَثِّرة جداً. يَلْعبُ Buscemi ليز Galantine a مصوّرون مانهاتن الصحفيّو يَستجدونَ لَمسْك a طلقة البوبِ لاذعةِ K'Harma ليدز (أليسن لوهمان) التي قَدْ تُكسبُه بضعة مائة ظبي. يَأْخذُ في المشرّدِ توبي مايكل.

The King of Kong: مَنْ سَيَحْزرُ بأنّ a برنامج وثائقي حول gamers يُهوّسُ يُحرزُ a رقم عالمي في الحمارِ Kong لا يَكُونَ مضحكة بشكل هائج فقط لكن تَعْملَ كـa استعارة لهبوطِ الحضارةِ الغربيةِ؟ استعمال حاجةِ بيلي ميتشيل لبَقاء البطلِ وحاجةِ ستيف Wiebe لضَرْبه، المدير سيث جوردن يَستطيعُ تَشويف بشكل حاذق كَيفَ عُمرَ، زواج، إبوة وما تسمّى بالتَفْكير الأخلاقي سوف لَنْ يُوقفا حاجةَ رجلِ لدُخُول حرب، مهما Bourne Ultimatum : لعنة ماتَ دامون قُرْب قفزاتِ مِنْ الشاشةِ، عَودة للثلثِ

و(يَقُولُ) وقت نهائي إلى تَتويج دورِ مهنتِه كمصاب بالنسيان جيسن a , Bourne ماكنة قاتلة خارج لذِهاب حمارِ whup على مشاركي وكالة المخابرات المركزيةَ الذين جَعلوه. إنّ Bourne الإنذار نهائي a نجاح باهر لفلمِ عملِ مَع a روح الذي لَيسَ مولّدة بالحاسوبَ.

Hot Rod: أندي Samberg فاصولياءُ باردةُ. على الأقل هو على إس إن إل، حيث هَزَّ «ذلك دِكّ في a صندوق» فيديو مَع جوستن Timberlake. لكن ظهور لأول مرّةَ شاشتِه خارج إرادةِ فيرل كومة مرفوضِ. فقط عندما تُريدُ سيارة مثيرَ أنْ يُسرّعَ، يَتوقّفُ.

Blood Diamond: «في أمريكا هي bling bling، لكن خارج هنا هو ضربةُ bling» يَقُولُ نَبّالَ داني (ليوناردو DiCaprio) في هذه النقرةِ المليئة بالفعالياتِ حول تجارةِ أفريقيا الفاسدة الماسيّة. يَطْلعُ النَبّالُ على البحثِ لـa حجارة ثمينة مَع عاملِ منجم هَارِبِ (Djimon Hounsou) مَنْ حاجات وحيدة لإيجاد إبنِه المفقودِ. بينما لهجة Afrikaaner DiCaprio غير مستويةُ، هو أداءُ Hounsou الذي غير منسيُ.

Volver: منتج الأفلام قصيدةِ الإسبانيِ بيدرو Almodovar الأخيرة إلى النِساءِ في الخطرِ ذكي كأيّ شيء التي هو يُعْمَلُ. بينيلوب Cruz تُشرقُ كالبطلة مجابهة بزوجِ سيئ، جنون a patricidal بنت، موت a عمّة خرفانة، وعودة Cruz أمّ مِنْ «قبر». لكن Almodovar يُخفّفُ كُلّ هذه المسرحيةِ بمرحِه الملتويِ الخاصِ. نَقر فرخ حقدِ؟ Volver سَيَتغيّرُ رأيك.

Borat: ذَهبتْ ساشا البارونِ كوهين إلى البيت بدون a مستوى عالي خمسة مِنْ أوسكار لأفضل نصّ سينمائي متكيّفِ، على الرغم مِنْ بَعْدَ أَنْ خَلقَ كوميديا التَنقيش الأكثر تسليةً في الأعمارِ. مَنْ يَهتمُّ؟ Borat سَيَجْمعُ منفعةَ تبرعاتِ مجيدةِ دي في دي كِ، متأكّد، يَبْدو مثل تغوّطاً ـــ هو يُقْصَدُ أَنْ يَكونَ a برنامج وثائقي عَملَ رخيص جداً مِن قِبل a , Borat Sagdiyev مراسل تلفزيونِ مِنْ كازاخستان، ومنتجه السمين، Azamat (كين Davitian الثمين). البارون كوهين a، كامبردج متعلّم بريت مِنْ a عائلة يهودية مؤمنة، يَجْعلُ ثورتَه الهزليةَ الخاصةَ بالتَعْريض الجهلةِ، عنصري، كاره زواج، تهجّم على شاذّ.

Children of Men: في حالة أنت أحد مَحْرُومِ الذي تَركَ أطفالَ ألفونسو Cuaron لزلّةِ الرجالِ بالمتعددة الإرسالِ، يَمْسكونَ هذا دي في دي ويَمْسكونَ بهم للصخرةِ، صورة وصوت البيتَ. هو a جولة، لكن ليس تماماً الذي تَتوقّعُ. هذه حكايةِ a dystopia مستقبلية عدّاءُ ضِدُّ النصلَ. البؤرة لَيستْ في العملِ مقدماً، هو هناك في الخلفيةِ حيث مواضيعِ الفلمَ تَتجذّرُ. Cuaron، يَمْلأُ كُلّ إطار بعاطفتِه وفكرِه، يُواجهُ a ١٩٩٢ رواية

Futuresex/Lovesounds: جوستن Timberlake شخصُ possesed متغطرس وذاتي وضحل. هذه واضحةُ على الألبوماتِ تُفردُ «Sexyback» أولاً الذي فيه يُعلنُ بأنّه يَجْلبُ «sexyback»؛ الذي يَفترضُ بأنّه يَنْظرُ نفسه كجنسي.

B'day: في اللحظاتِ الأكثر دَهْشةً مِنْ ألبومِها المنفردِ الثاني ـــ بضمن ذلك «إستياءِ» الأغنية الشعبيةِ المخلوطِ ستّيناتَ الحزينَ والشريرَ آر & بي أعزب «يَدُقُّ جرسَ الإنذار» ـــ Beyonce يَغنّي بالكثافةِ المرتعشةِ المسعورةِ بما فيه الكفاية لجَعْل أنت تَعتقدُ هي حقاً عاشقةُ مجنونةُ. لكن في a تَكلّمَ قطعةَ كلمةِ، بي يُلاحظُ بِأَنَّ هذا القرص (الذي أُلهمَ مِن قِبل شخصِها في المسرحية الموسيقيةِ القادمةِ Dreamgirls) جاءَ.

Continuum : جون مير سَألَ على المسارِ الافتتاحي للمحاولةِ!، الألبوم الحيّ أصدرَ السَنَة الماضية كثُلث مِنْ ثلاثي جون مير. هو يُجابُ على السؤالِ بشكل بليغ على الاستمراريةِ a، يَألمُ، ألبوم منعش الذي يَدْمجُ حبَّه بشكل حاذق لكآبةِ المدرسةِ القديمةِ وآر & بي بهديتِه الطبيعيةِ للأنغامِ الحادّةِ والفيديو كليب المَبْني بشكل جيدِ.

All The Right Reasons: قرص Nickelback الخامس يَشْملُ أحدَ عشرَ عملاق chorused فيديو كليب حول سجونِ العقلِ، إرادة الّتي سَتَكُونُ a نجم الروك وهكذا من الصعب فوق وتَتْركُ متى هي تَهْبطُ عليك. إنّ خطّافاتَ الفرقةَ المسهبةَ والنغماتَ الكبيرةَ مرتّبة بدقة شديدة كمشهدِ ميلادِ دولارِ ألف، لكن ـــ ـــ باستثناء «الحيواناتِ» الهازّةِ بشكل أملس وبَعْض بديهياتِ الإيمانَ والأملَ ـــ ـــ كُلّ الأسباب الصحيحة كئيبةُ جداً، أنت كورت.

Face The Promise: ألبوم بوب Seger الأول في أكثر مِنْ a عقد يَبْرعُ في بيرة ستاوتِ، تُزرّقُ روحَ صخرةِ مُغَنّيةِ بشكل مشرق إنجيلاً الذي يُمْكِنُ أَنْ، في الأيدي غير

المستلهمةِ، يَبْدو مثل الغذاءِ الجاهزِ المُعَاد تسخين. تَجيءُ اللحظةُ القاتلةُ أثناء مسارِ العنوانَ a، يَنطلقُ بسرعة قطعةَ songwriting بقيثارةِ دوِان عنكبوتي طراز دوامة. Seger يَختارُ نفسه كـa «towned صغير خارج» عامل دلتا. «أنا مُتعِبُ هذا النهرِ»، يَنتقدُ.

Three From the Vault: هذا المعرضِ، ثاني ستّة في مسرحِ الكابيتولَ في الميناءِ تشيستر، نيويورك، في ١٩٧١، كَانَ a تاجر مفضّل منذ أوقاتِ قديمةِ، عندما موسيقى ميتة حيّة وزّعتْ على الكاسيتاتِ. بَدأَ الأسبوعُ بـa عائق ــ الطبّال ميكي هارت تَركَ بعد الليلِ الأولِ، أَنْ لا يَعُودَ حتى ١٩٧٦. لكن المَوتى جَعلوا جمالَ Workingman الميت والأمريكي مؤخراً وكَانتْ على لفّةِ مُلهَمةِ. في الميناءِ تشيستر، ظَهروا لأول مرّة أثاثَ.

Eardrum: يَكْسبُ طالب kweli الاحترام يُصبحُ. هو يُحْصَلُ على الكثير مِنْ الأدمغةِ والتدفقِ الكافي، ومع ذلك محاولاته لجَعْل إعلان الضربةِ التجاري الواعي يُلهمُ أصولياً يَقْنصُ، هو متوازنُ الاثنان بالسلامةِ والنعمةِ. لكن أربعة ألبوماتَ منفردةَ فيَ، هو لا يُمكنُ أَنْ يَكُونَ حادثاً بِإنَّهُ يُعْمَلُ عملَ توقيعِه مَع المتعاونين ــ Mos Def (نجم أسود)، مرحباً Tek (انعكاس أبدي) والعديد مِنْ، العديد مِنْ النقشِ.

Unglamorous: على إطلاقِها الخامسِ، هذه أمِّ ماسوشوستس مِنْ خمسة ــ ــ وشاعر لفايث هيل وماندي مور ــ ــ تَفتخرُ بـa رنّة حادّة مرحة تشبه فرخ غلايةِ ناتالي Maines. عِنْدَها أيضاً a هدية لرواية القِصص المُفصّلةِ على المساراتِ «مثل تَتعثّرُ»، a يَبطئ تأملَ البوبِ بلادِ على العيوبِ الإنسانيةِ، ومسار العنوانَ a، كرسي هزاز قادر الذي يَشْهدُ على أسلوبِ حياة عشائِها المجمّدِ. لكن حتى هذه المطربةِ المتبّلةِ تَنحصرُ.

Little Voice: هو مغريُ للتَصْفيق لتفاحِ فيونا ولاء قادر Bareilles Prozac على ببساطة لما هو: حاد قليلاً stompy، صخرةَ البوبِ أساسها بيانو. ذلك، حتى تَنْشرُ مُلاحظةَ الذروةِ الرائعةِ بشكل صام للأذن esque ٥ الكستنائية «جاءتْ قريباً». سواء الإسْتِمْرار في قيادة السيارة «أغنية الحبّ»، مُنعطف slinky لـ«يُعبِّه فوق» أَو يُصبحُ تأمّلي على بلطف «مدينة مُنَظّمة»، صوت كتابة Bareilles استثنائياً ملكُها.

Coco: في a منظر طبيعي أَهّلَ مِن قِبل نجوم البوبِ النسائي الغيرِ مركزَ التأهيل

الفوضويَ والقادرينَ، من السّهلِ رُؤية النداءِ Everygal هذا إحساسِ MySpace بعمر سنتين عشرون. يَغنّي Caillat حول تأجير مشاعرِها يُشوّفُ على a يُونغُ قيثارةً سمعيةً وأغنيةَ بيانو مَع a تحوّل شديد العاطفة، لكن على a دزينة ألحانِ مشمسةِ عاديةِ، من الصعب إمْساكها بشدّة. فيديو كليبها غير مؤذية كلّياً ـــ ذلك من المحتمل الذي ارتفعتْ إلى الأوّلِ على مخططِ iTunes.

The Hair the TV the Baby and the Band : لذا حول ذلك العنوانِ. الشَعر: يَتجوّلُ جون Stebbins فيه بمقصِّ التَصميم. التلفزيون: أحرزَ رودي Bottum سلسلة أي بي سي المُبادة تُساعدُني أُساعدُك. الطفل الرضيع: لين Truell، Perko بنت، حبلى في صورةِ كُتَيبِها. التي الأوراق سَتَأوي Schwartz كالفرقة، ما زالَ أحلامُ بِأَنَّ هذه البوبِ الفَنِّ المخضرمةِ أعلى وقادمين يوماً ما سَيَكُونونَ مدفوع الأجرَ بالإضافة إلى جذّابينِ. الجذّاب يَبْقونَ على ألبومِهم.

The 30th Anniversary Edition :Two Sevens Clash : بشكل فخور «قَطعَ واضحةَ إحدى العشَر أفضل ألبوماتِ ريجيهِ أبداً» في ١٩٨٧، متى هو أُصدرَ عقدَ stateside a متأخراً، اشتباك سبعتين قَدْ حتى يَكُونان جداً أفضل. مَا عَمِلَ نظرةَ تَلّ كنغستون hillsman يوسف بوب مارلي طموح أَو تطوّر. لكن مَا عَمِلَ تركيبَ مارلي ألبوم بينما مثالي يَبْدأُ بالانتهاء. بالرغم من أن اشتباكِ سبعتين كَانَ أوّل الكثيرَ إل بي إس مِنْ هذا ثلاثي الانسجامِ، في ذلك الوقت تَلّ ما كَانَ.

UGK (Underground Kingz): يو جي كْي كهيوستن كمنصّات تنقيب عن النفط، بَعْدَ أَنْ ساعدَ على بَدْء التشدقِ البطيءِ المتحرج وصوتِ الشجارِ الذي يُعرّفانِ إتش الهيب هوب بلدةِ، لَكنَّهم استثنوا بينما مدينتَهم انفجرتْ ـــ قواد سي، نِصْف يو جي كْي، مؤخراً أربع سَنَواتِ مستهلكةِ خلف قضبان للهجومِ المُهَيَّجِ. يو جي كْي ألبومُ عَوْدةِ وحشِ واحد: ستّة وعشرون مسار ببُقَعِ الضيفِ مِنْ OutKast، ريك روس وتي. آي. قواد سي يُنتجُ أكثر.

Cross: عدالة الثنائي الكهروِ الفرنسيةِ، جزء طاقمِ باريس طرقة إد لأشرارِ التيكنو، بَدأَ بجَعْل ضوضاءِ الحديثِ المؤثّرِ قبل أربعة سنوات يَكْسو أقدامَ الطفلِ المُستقلّةِ بضربتِهم

تُعدّلُ مِنْ القردِ «أبداً لا تَكُونُ لوحدها». هم لا يُضايقونَ باللمساتِ المعقّدةِ التي تَتِيهُ في الضغطِ ــ يَذْهبونَ مباشرة للوداجي، الذي يَجْعلونَهم declasse لجماليي الرقصِ لكن يَعطونَهم الكثير مِنْ لكمةِ bonehead الصوتية». دي. أي. إن. سي. إي.

Brother Of A Feather: هذا التذكارِ مِنْ كرس وجولة ثنائي ٢٠٠٦ ريتش روبنسن يَشْهدانِ بشكل نهائي بأنّ إخوةِ جورجيا ولدو Crowes الأسود ــ كُلّ شيء آخر قسمُ إيقاع. ما عدا فيديو كليب انسجام أختِ الروحِ العرضيةِ، عائلة روبنسن يَعمَلُ كُلّ الغناء والالتِقاط هنا. هو a تجربة كاملة أيضاً: على القيثارةِ الكهربائيةِ، ريتش عِنْدَهُ a هجوم إيقاعي عنيف ــ a قرقة قذرة ثلاثة أضعاف نقّطتْ بمطّاطيةِ تَئِنُّ ــ التي تَقُودُ فيديو كليب Crowes.

New Wave: أنت لَمْ تُفترَضْ لغِنَاء الخطوطِ «مثل الإتّجاهاتِ المماثلةِ في الغرفة تقنية ويُحرّرُ» أو «يَحتجُّ على الفيديو كليب ردّاً على العدوانِ العسكريِ». هم متصلّب، Latinate، خجول فنياً. لكن على a متابعة ظهور لأول مرّةِ علامةِ رئيسيةِ a ألبوم اختراقِ كُلّ الأغنياء جداً في القلق المشوب بالذنبِ الذكيِ، هم أيضاً ballsy، وبالمساعدةِ مِنْ منتجِ الاسمِ بوتش Vig، فرقة توم Gabel's emo hardcore تَجْعلُهم يَهْزّونَ.

Natural: ثلاثون سنة بَعْدَ أَنْ شكّلوا في ليدز، وخمسة عشرَ أَو لذا بعد معظمهم انتقلوا إلى أمريكا، عودة Mekons إلى إنجلترا لألبومِهم الأهدأِ والغربةِ منذ ١٩٨٢ قصّة Mekons. غاصّة بالأناشيدِ، هارمونيكا، وَجدَ طرقاً ومُسَاعَدَة إضافيةَ لمتمتعِ لندن توم Greenhalgh المُطَارَد، طبيعية تَتجنّبُ قدرةَ تَرْييح منزوعة القابسِ؟ la إم تي في. بدلاً مِن ذلك يُسلّمُ الطقوسيَ المتداعيَ، كهنة في المزاجِ Stonehenge تلك نار.

Drastic Fantastic: ضِعْ الطريقَ يَدْعمُ ماكنةً ل١٩٩٧! حطّمْ فَمّاً وآلهةَ عينِ ثالثةِ الإذاعيةِ العمياءِ والبدائيةِ نجوم الروكَ المستقبلِ. الناس ما زالوا يَتجوّلونَ حول قول، آ أنت لذا مالَ، طفل رضيع! خ لا أحد مسموعة لنابستير، تلفزيون حقيقةِ أَو بريتني. أبّ هبةِ في جميع أنحاء الموجات الهوائيةُ تَطْرقُ، آ عشْرة سَنَواتِ مِنْ الآن نحن سَنَكُونُ ما زِلنا على القمةِ، خ الذي نَظْهرُ نِصْف الصدقِ. وكُلّ شخص يَعترضُ على كَمْ محافظ بيل

كلنتن ــ ــ لا يَستطيعُ انتِظار الديمقراطيين الحقيقيينِ للسَيْطَرَة في ٢٠٠٠.

The Meanest Of Times: يَعْرفُ هؤلاء رجالِ ماسوشوستس السبعة كَيفَ تَجْعلُ لحظاتَ مُريعةَ مستويةَ تَبْدو مثل a حزب حار. على ألبومِهم السادسِ، حيلة، يُزيّنُ عودَ وaccouterments غالي آخر هذياناً يَرْفعُ مثل آ ولاية ماسوشوستس ,خ يُذكّرُك هم a فرقة شريرِ مَع a ليّة كيلتية. هم أيضاً شعراءَ ــ ــ وواحد جيدة، أيضاً، يَبقي سمعةَ ولدِ حزبهم بينما يَظْهرُ والجوقاتَ والشديدة العاط

All The Lost Souls: يُخشّنُ جيمس ٢٠٠٤ ظهور لأول مرّة، يَعُودُ إلى مستشفىَ مجانين، سَحرَ المُشاهدين الأمريكانَ مثل a فلم هيو جرانت سيئ، حالم فقط ــ ــ لطيف، مؤدّب بشكل ثابت، جداً sappy. على كُلّ الأرواح التائهة، يُخشّنُ يَحْفرَ ثانيةً إلى البوبِ الشعبيةِ الجميلةِ، مع ذلك يَجيءُ بتخفيضين صلبينِ في ناقصِ باوي، الغرباء آ أحد النجومِ الألمعِ خ وآ يَعطيني بَعْض الحبِّ ,خ الذي البوبُ بيانو ألتن esque مَع a جوقة فرحانة)(٧).

لا أظن، وأنا أقرأ هذه التعليقات، دون أن أتوقف عند البنية القواعدية أو اللغوية لها، بالعكس، آثرت نشرها، في مقطعيتها، أو حقيقتها الشرائحية، والاستيهامية كما هي، ليكون المثمَر أكثر، من ناحية الغوص أكثر، في البعد التركيبي: النفسي والثقافي لها، وللتأكيد على حقيقة معتبَرة أخرى، وهي أن ثمة اهتماماً سطحياً بموضوع الفيديوكليب، يكمن وراء ما ذكرت، وإن كنت أنفي تلك المعرفة الدقيقة، أو المعمقة بالجانب الحراكي الثقافي، بالبنية الرئيسة للفيديوكليب، لأن طبيعة الكتابة، وباستخدام أسماء، وإحالات مرجعية إلى أسماء حقيقية، وأغان وغيرها، وكتابتها كذلك، تشير إلى متابعة لها، وفق ميول محددة، ولكن، وهذا هو المهم، لأن، القيمة الأدبية أو الدلالية لهذه الكتابات في مجموعها، لا ترتقي بها إطلاقاً، إلى مستوى الكتابة الفاحصة، أو السبرية، بقدر ما تترك النظر، بعد تحرّي مكونها الثقافي والنفسي، محيطاً بما هو أفقي، لكون المشهود له بالتوازي، هو هذه الطريقة في الكتابة، دون أسماء حقيقية، وحلول الرغبة محل المعني...

جُلّ ما يمكن الباحث الميداني، أو المعني بتعليقات كهذه، هو تحرّي ما وراء التعليقات عبر تتبع مصادرها، وما يمكن أن يفيد، من ناحية الاهتمامات النفسية، وحتى نوعية

الحالة النفسية، لأن الكلمات من خلال تراكيب معينة، سرعان ما تتحول إلى ما يشبه الأدلاَّء للتعريف بقائليها.

وفي هذه القائمة الطويلة نسبياً، التي تتعلق بميول مركَّزة، تقودها أهواء نفسية، أعني بذلك: تلك الاندفاعات الغرائزية التي تبحث عن عوالم خاصة بها، والتي تشير إلى المؤخرة، كموقع جسدي، وكرمز يعرّف بالجسد، والموقف منه، وما فيه من تأنيث للمعنى، أو لعمومية الجسد ذكورياً.

إن الطبيعة اللاأسمائية لما أوردت، تقرّبنا كثيراً، من الانغماس المَيلي في الأهواء الجسدية، في حمّى شبابية، كما تقول الجمل المتقطعة، والاستشهادات السريعة، وهي تقود عيني الباحث، كما هو المدرَك البصري، إلى بيت القصيد، في الكثير مما يستثار في هذا المضمار اللحمي الخاص.

تعريب الفيديو كليب مؤخراتياً

الصورة لا تحتاج إلى ترجمة، أو تعريب، إنها تنطق بحقيقة تتمثلها، ولكن حركية الصورة، وما يمكن أن تمثّل تاريخياً، والمبتغى من حركية الصورة، كل ذلك، يبقي الصورة في مواجهة استنطاقية.

والفيديو، هذا الكائن الفضائي، كما هو الحركي المدجج بثقافة بصرية، تمتلك قدرة كبيرة على استيلاد حقائق مرافقة، وخصوصاً حين يكون الجسد متكتَّماً عليه، مستعاناً به ضمناً، كما تقتضي قاعدة اللعبة بالنسبة لولادة الرغبة، وانتشار مفاعيلها جسدياً، لأسباب تمس الموقف منه، من الجسد، والمؤخرة تكون مهماز الجسد هذا، مجالاً لإطلاق أقوال شتى، من ناحية التقويم للجسد.

ولعل القول المأثور، وهو: (قل لي مع أي صديق تمشي، أقل لك من أنت)، يمكن أن يحوَّر هكذا: (قل لي على أي فيديو كليب تتفرج أقل لك من أنت)، وعوربة القنوات الفضائيات العربية، ذات الصلة المباشرة بالأغاني، وما يسمى «الفرفشة أو الرقصات»، أو الموسيقى الراقصة، وما أكثرها، وكذلك استفحال ظاهرة الفيديوكليب في أمكنة مختلفة،

سمة طاغية، شكلت الغزو الأكثر نفاذ فعل، عبر البصر، ومن خلال البصيرة المخدَّرة، نظراً للقدرة النفاثة للصورة، والتي تكون المؤخرة محورها الأهم، مواجهة للنظر أنَّى التفت المشاهد، وهو مميّز بأكثر من كبت.

لهذا ليس بمستغرب قول أحدهم: (نعيش في أيامنا هذه مؤخرة الثقافة أو ثقافة المؤخرة، حيث إن مؤخرة روبي أصبحت أكثر أهمية وشهرة اليوم من مقدمة ابن خلدون). وبين المقدمة والمؤخرة، يبدو أن القضية كبرت حتى إن هيئة الإذاعة البريطانية سألت المفكر الإسلامي الدكتور عبد الوهاب المسيري عن تأثير أغاني روبي ونانسي على الشباب، فقال إنهما تحكمان جزءاً صغيراً من (شبابنا)[٨]، وهذه المقارنة، تقلل من فاعلية الكلمة، ومن القدرة على تلمس المفارقات بحيوية عقلية أكثر، لأن ثمة محاولة لعدم التذكير بالاسم، أو رغبة في إطلاق عبارات نارية، لا تقل نارية عن مؤخرة الموسومة، حيث ثمة تعميم، وهناك ما يتطلب تركيزاً للنظر، من خلال لعبة الفيديو كليب، ودون أن ننسى مجدداً أي لعبة فضائية، كما هي فيديوكليبية، معربة، من أولي الأمر الفضائيين، واستجابة لرغبات جسدية، تمتح مقوماتها الجنسانية، من ذات المنحى، حيث استعراض المؤخرات، ومحاولة التواصل مع تاريخ يؤكد هذا التماثل بصور ما.

ثمة تركيز على المؤخرة، تلك التي تستطيع لفت الأنظار أكثر، وتلك (تدوخ) أكثر الرجال عصامية أو ورعاً، لأن وجود تقنيات فاعلة في اللون، وحتى المنافسة مع التكوين الإلهي للجسد، عبر التلاعب اللوني، والتأثير في مقاييس الجسد، وإظهاره في وضعيات شتى، أعطى ذلك مداً لصانعي المشهديات الأكثر إثارة، وتعزيز فعل، في أن يطوّروا إمكاناتهم أكثر، وإيجاد نماذج فائقة البراعة، لما هو مضرب المثل في عالم آخر، كما لو أن السباق العالمي، في كليته ينحصر في الجسد الأنثوي، قبل سواه، وفي المؤخرة جلابة الفتنة، كما في الحديث عن مثال جينفر لوبيز، ذات الأرداف الحارقة لقلوب الذكوريين، ومحاولة الارتقاء إلى نموذجها عربياً، وكيف أن ذلك بَلبل الكثيرين إزاء هذا الغزو الجسدي، هذه الجنسانية المستحدثة بتوليفها، كما في المقتطفات التي اقتبستها من مقال طويل نسبياً، حول ذلك، وتحت اسم (مؤخرة جنيفر تلهب العالم):

(ـــ و بظهور مد وشهرة جينفير لوبيز التي لم تكن تتمتع بمقاييس الجمال الأوروبي النحيف، إنما كانت امرأة ممتلئة الأرداف.

ـ وتعاطفت النساء مع جينفر وشجعتها، لأن النساء رأين في جمال مؤخرة جينفر ما يشعرن به من بشاعة مؤخراتهن. وبفضلها تحولت تلك البشاعة لمصدر جمال وإغراء.. وإذا سأل أحدهم في الغرب عن أحد أهم أسباب نجاح جينفر لوبيز أجابك بتلقائية: بسبب مؤخرتها وهي أكثر جزء تشتهر به وتستغله أحسن استغلال عوض التمويه عنه مثلما كانت النساء تعمل من قبل، وهو ما شجع النساء على تقبل مقاييسهن للمؤخرات الكبيرة والضخمة. واستطاعت شركة Falke استغلال هذه الظاهرة، بطرح أكسسوارات داخلية تزيد من إبراز هذا الجزء لمن لا يتمتعن طبيعياً بتلك المؤخرات. وطرحت بضاعاتهما القذرة في الأسواق لتبديل خلقة الله ولتحويل ما أكسبته الطبيعة والبيئة للنساء.

ـ ما دعاني لكتابة هذه المقدمة حول التطور في صناعة الملابس النسائية والتسويق للعري الذي تمارسه بيوتات الأزياء العالمية ممتهنة المرأة في أرخص أنواع الامتهان وأبشع أنواع الاستغلال.... هو ورود رسالة على بريدي مضحكة ومبكية في ذات الوقت... فهي تتحدث عن قيام جنيفر لوبيز بالتأمين على مؤخرتها بمبلغ ٧ ملايين دولار، أي ما يعادل ٤٠ مليون جنيه مصري أو يزيد قليلاً؟!

وهو رقم فلكي في عالم المؤخرات... والأبشع أنها قامت بذلك الإجراء عقب فوزها بلقب صاحبة أجمل مؤخرة التي دائماً ما تحاول إبرازها في أية لقطة لتبرهن للعالم على أحقيتها لجائزة أجمل مؤخرة و أحقية مؤخرتها في مبلغ التأمين الباهظ.

ـ وبغض النظر عن العري والتعري المؤسس الذي تقوم به المحافل الغربية وتقتنيه المرأة العربية للمحاكاة الخاطئة وللتسطيح الثقافي للمرأة العربية ضد زيها المحتشم وتحت وطأة التغريب وتمييع الهوية الإسلامية، وجدنا كل ما سبق في مدننا وفي أنديتنا بل ومن الممكن أن تكون هناك من هن داخل أسرنا ويحاكين هذا الواقع الأليم بدافع الحرية أو الموضة أو حتى لجذب العرسان... تحت وطأة التأثير الإعلامي لما أطلق عليه الحرب ضد الرجعية أو ضد الحجاب ـ بمعنى أدق ـ وتزامن ذلك مع هجمات متقطعة من قبل بعض العلمانيين وأرباب الماركسية والناصرية وحتى من بعض المحسوبين على التيارات الإسلامية الذين دقوا إسفين البرجلة والتشكيك لدى عامة المسلمين بتصريحاتهم وفتاويهم المتضاربة حول الحجاب... ولم تقصر الحرب الغربية على الإسلام في إشعال

الحرب على الحجاب فاستغلت كل المرأة بعراها وحجابها للإعلان عن الجميل والقبيح من وجهة نظرهم.

ـ وبينما انشغل بعض الكتاب في التفرقة بين مقدمة ابن خلدون ومؤخرة نانسي عجرم وشاكيرا، أو بيان الإعجاز الفني لمؤخرة روبي وتفوقها الفلسفي على مقدمة ابن خلدون أيضاً، والإشارة إلى تأثير هزات روبي على البرلمانات العربية، لم تتأخر أيضاً الفضائيات العربية القبيحة والتي تمول بأموال عربية إسلامية لتحض المرأة على العري وعلى الخروج والتبرج والتمرقع و الترقع لتخرج علينا أجيالاً من العرايا من الجنسين ولتتنافس تلك القنوات في الابتذال والإمعان في النزول لحضيض الكلمة والإشارة والفعل والصوت والصورة حتى أضحينا في مستنقع التفسخ الأخلاقي، ولتتباهي كل قناة بما تبثه حصرياً من حوارات ماجنة وكلمات أغان فاضحة ورقصات ماجنة وملابس لا تستر وملابس أخرى تفضح أكثر مما تستر... وأصبح التنافس بين تلك الفضائيات تماماً كمسابقة أجمل المؤخرات والتي فازت بها جينفر لتتنافس فضائياتنا ومجتمعاتنا في من يفوز بمسابقة أفضل مؤخرة عربية.

لكنها استطاعت بأردافها أن تتفوق على منافساتها كالأسترالية كيلي مينوغ الناعمة والمتناسقة الجسم، واستطاعت جينفر أن تسوق شكلها بطريقة أنثوية إغرائية جديدة جعلتها مرغوبة اكثر حتى فازت بلقب أجمل مؤخرة في العالم؟!)[٩].

نحن هنا، إزاء مفارقات الأسماء، وتداعيات رغباتها الصامتة والصائتة في آن، عبر تداعيات السرد الفيديوكليبية، وموقعة المؤخرة في ذاكرة المتحدث، كما في العرف المأخوذ به اجتماعياً، إزاء المؤخرة التي تتلبس كلاً من المتحدِّث باسمه، ومن يتحدث هنا، ولكنها المؤخرة التي لا تني تحضر، وهي بكامل توليفها التقني، الفضائي، المحلّق بأجندة الرغبة ذات القيمة التحفيزية العالية المستوى، والباذخة في إفراز عصارة اللذة في روح المأخوذ بالجسد التليد، السُّلافي، إن جاز التعبير، دفعاً لكل بلاء، ولوذاً بمتراس المؤخرة، تعبيراً تمامياً عن فحولة مصوَّرة، أو مؤتّم عليها في وسطنا المجتمعي وما هو أبعد من محيطه.

إن المادة الطريفة التي كتبها أحدهم، دون التذكير بالاسم، وفي موقع إلكتروني،

والمتعلقة بأولئك اليابانيات اللواتي كن (مثال العفة والطهارة) ذات يوم، ها هن يبحثن عن مصدر آخر لإبراز فتنتهن، وهذا المصدر تم العثور عليه من خلال إظهار مفاتن المؤخرة (وهذه أحدث صيحة في عالم الملابس والله يستر لا تنتقل هذه الصيحة للنساء العربيات، لأن النساء مفتونات بكل ما هو جديد. ربنا يدينا ويديكم طوله العمر.. أكيد الموضه الجايه حنشوف اللي بالي بالك وبكده يبقى خلاص شفنا كل حاجه)[١٠]، وهذه النزعة التدينية، لا تعني ضرورة عدم تعميق النظر في المكتوب، ومكاشفة ما وراء المنشور بالذات، لأن الفساد، بالمعنى السياسي والاجتماعي، لا يمكن التعرض له بالطريقة هذه، لأن المقروء لا يستعرض رؤية ما لحالة، أو لظاهرة، وكيف يمكن مقاربتها نقدياً، وإنما، بطريقة استثارة مشاعر معينة، في جانب معين من الجسد بالذات، ووفق ما هو ذكوري، كما لو أن الذكر، لا صلة له بما يجري، وإنما (فتنة الجسد) الأنثوي هي المطلوبة[١١].

لا بل إن الملاحقة الحثيثة للفساد الجاري والمتنامي، ومن خلال ظاهرة استفحال الفيديو كليبات، وارتباطها بالمستجدات، تظهر لنا أن هناك شروخاً متزايدة، واهتماماً أكثر بمستثير الفساد، ولذائذه الجسدية، والالتصاق بالمؤخرة، وقد بدت محشوة، كما لو أنها حزمة ديناميت منشودة، وربما كان وراء هذا الاستفحال الفيديوكليبي، والكتابات ذاتها، ما هو مخطط له ومدروس.

ولعل المواقع الإلكترونية، لا تبخل في الحديث، وبالاسم، عما يخص إرث المؤخرة، وأي مؤخرة تكون، وماذا يمكن أن يعتمَد في ركاب المؤخرة، وأي جنى شهوي، متعي، يمكن تحصيله[١٢].

أين نحن، بعد كل الذي تقدَّم، من هذا الجسد الفيديوكليبي، الجسد الصورة المارقة والخارقة؟

ترى هل نحن على خلاف مع الثقافة الفيديوكليبية، كما الحال، مع الذين يتحدثون عن الغزو الثقافي، أو الفكري الإمبريالي أو الاستعماري، وفي الوقت ذاته، يتم الدعم لهذا الغزو، من خلال مختلف الآليات اللوجستية، والدعائية، والاستهلاكية، وعلى أعلى المستويات في المجتمع، ومن قبل المتنفذين في المجتمع، ليكون الضحيةَ في الحالتين، من لا

يستطيع القيام بأي حركة، تعبّر عن رأيه الفعلي، أو تبرز مدى المقاومة الفعلية والحقيقية لذلك.

ربما كان من قبيل المبالغة، ولعلها الحقيقة الرئيسة، وهي أننا مسكونون بالفيديوكليبية، فالذي يحاول تجاهلها يجدها في عقر داره، في الشارع، في المؤسسة، من خلال أحاديث، أو حركات معينة، وفي الأماكن العامة، أي إن الصورة المبثوثة، والجاري التلاعب بها، تحكم الكثير من أذواق الناس: صغارهم وكبارهم، رجالهم ونسائهم، إلى درجة أنه يمكن الحديث من هنا، على أن الفيديوكليبية تشكل علامة دامغة للهوية النفسية والثقافية لمجمل أفراد مجتمعاتنا، والقنوات الفضائية، والثقافة البطنية الاستهلاكية بدورها (من بطاطا دربي، إلى عموم أشكال العلكة، والبسكويت الفاسد، والبرامج الموسومة بالترفيهية... إلخ)، هي التي تروج للصورة الهاتكة والمهتوكة، وهي التي تحفّز على ضرورة التبصرة الرغبية: الرغبة في المزيد من الرغبة، وهذه تؤدي إلى المزيد من المغازلة ذات النسب المؤخراتي، أعني الغوص في ما هو شهوي، يُنسي حضور الذات، وقيامة الثقافة التي تسمح بالمضي إلى الأمام بحكمة عملية.

نعم، إن ما يُصنع هو معطىً كبير، لما يهيئنا، ويكون صورة عما هو غاف في أعماقنا، صورة تستجيب للفيديوكليبية ذات السلطة الأوليائية الماكنة، وهذا ما يسمح بالقول، أن ليس من أحد، إلا وهو مشارك، في المشهد الفيديوكليبي الكرنفالي، ولكنه المشهد الزنوي الذي يحوّل الجميع في النهاية إلى صحبة السوء الذاتي، وإلى ممارسي الفحش، برغبة متنامية، من خلال التواصل اليومي، وعلى مدار أربع وعشرين ساعة، فضلاً عن المتوافر على أشرطة (سيدي) عادية وغيرها، حيث الأضوية والألوان الساطعة والمركّبة، أشبه بالنطف الفاعلة في الرحم الدلالي طيَّ النفوس، لتكون ممارسة الفحش، والهتك المنشود، والإثم المتلذَّذ به، قيمة ذات جاهزية عالية، من حيث التسمية والتلبية والتوصية، كون الصورة مفيِّرة شيطانياً (إن جاز التعبير الدارج)، وتخترق كل الأسوار الصادة، نظراً لخلخلتها، ولتكون المؤخرة فعالة في هذا المضمار، ولهذا، مجدداً، تغدو المؤخرة إمضاءة الشاشة، متعة النفوس بالجملة، لأن مساحة التلذذ، تستحيل تيهاً، والجسد لا يعود في مستوى القادر على استيعاب رغبة التلذذية، بسبب انفجار نشط في المكبوت المتراكم.

والعملية لا تعود رهينة من يستنفر القوى، وبدافع أخلاقي، أو طهراني، كما لو أن الشر،

هو في الطرف الآخر، وأنه بالتالي، عدو له، لأن ثمة ما يجب التوقف عنده أكثر، وهو أن الكثيرين ممن يعلنون موقفهم المتشدد من هذا الشر، يكونون صنّاعه، مساهمين في إذكاء ناره، وهذا الأمر ينطبق على الموقف من المؤخرة، ومن الذي يمارس دعاية أكثر له، ومن يستقبل بضاعته، ويتاجر بالبضاعة هذه، بطرق كثيرة، كما هو عالم العولمة اليوم.

المؤخرة خطاب، والخطاب أكثر من كونه حجاباً، على طريقة أحدهم، لأن ما يجعل المؤخرة خطاباً دشّياً، هو الذي يوقظ المشاعر الملتبسة، هو الذي يضع الخطاب في الواجهة البصرية، وما يمكن الخطاب البصري هذا، أن يلهب المشاعر المرئية، إن جاز التعبير، أن يوجّه مسار القوى الكامنة، ويبعثها من مرقدها الرطب، بكامل طاقمها الأشباحي، كما هو الملموس من خلال الفضائيات الخاصة بتصوير جمال المؤخرات، وما يُتردد عن تربية المؤخرات، وفق مقاييس، يُحضَّر لها، في البيوتات (الراقية)، وكيفية تنمية الأذواق المرتبطة بالمؤخرة، والتعامل معها وفق مقتضيات راهنة، إزاء هذا الفيض الكبير جداً، من صور المؤخرات الرجراجة.

إن العملية لا تعود مقتصرة على مجرد سرد أخبار النجوم، وإنما على الطريقة التي يُبحَث فيها النجوم، عن كيفية إيجادهن، وبرمهن خلفاً، وطلب المتعة ذكورياً، عن تكوين المزيد من المؤخرات، حيث العلة لا تكمن في التأمين اللافت الذي دفعته جنيفر، على مؤخرتها (٧ ملايين دولار)، وما يتبع نبأً من هذا النوع، إلى الدفع بكل والهة بمؤخرتها، ووفق حسابات عملية، يتلذذ بها من هو ولي أمر لها: زوجاً بالدرجة الأولى، وذات نفوذ تكون، ولا في ما تبوأته روبي من منصب في الاستعراض الجسدي الخاص، حيث الحديث عن مؤخرتها، غطى، وما زال يغطي على أخبار مصيرية، وفكرة أخريات في أن يحذين حذو جنيفر، دون التفكير في الفوارق، وما وراء الفوارق ثقافياً، وإنما في ما يحرّك مشاهد من هذا النوع، في تزايد المأخوذات بجمال المؤخرة، وكأنهن وعين على ما هو خاف عليهن، وإن كنَّ في حضن الرجال، كما يشتهون[١٣].

إن عالم الفيديوكليب، هو عالم من يريد له أن يكون العالم المعمم، وهو ذاته العالم المُرمى إلى صناعته، وطلب المزيد من العناصر الداعمة له، تجاوباً مع المستجدات الاستهلاكية، حيث ما يسمى (القضايا المصيرية)، قد حلَّ في الدرجة الثانية على الأقل. إن مفاهيم مثل الوطن، وشرف الوطن، والدفاع عن الوطن، والتنمية الخلاقة، وحقوق

المواطنة، والحقوق القومية، والتقدم الاجتماعي الفعلي، والثقافة المتميزة للمجتمع والعروبة إلى أين... إلخ، لا أظنها باتت تمتلك الرصيد النسبي، لتكون جديرة حقاً بالمناقشة، والتعمق فيها، من خلال خط سير مجتمعاتها، وما يُطرَح فيها بدائلياً على أرض الواقع، وما هو على السطح، لا يخفي أبداً ما يجري داخلاً.

الفيديوكليب قد يمثل كثقافة متنامية بقوة هائلة، شكلَ التحدي الكبير للمجتمع الموسوم بالمحافظة، والغالبية فيه صاروا فيديوكليبيين، إنما دون نسيان المؤخرة التي تبرز في واجهة الفيديو كليبات، مؤخرة الأنثى المضاءة، لتنمية ذكورة الرجل الحصيف، ومؤخرة الرجل الذي يبحث عن متعة حياة، يتلمسها في المؤخرة المؤنثة أمام ناظريه وبين يديه.

ربما على القليلين، من المتبقين، ممن يلاحظون تنامي العلاقة بين الصياد المستحدث، والطريدة المستحدثة، بمؤخرة حسب الطلب، ضبط أنفسهم، لأن الغواية نافذة كثيراً، على الأقل، حتى يمكن الكتابة عما يجري، لئلا تكون المؤخرة هي العلامة الحضارية المميزة لأصحاب الشأن، وأصحاب الشأن هؤلاء يأخذوننا إلى الجانب الأقصى من مدوَّنة الجسد، حيث التلذذ الجنساني، وبتوليف الذكورة الضالعة في تنوع أصنافها، وذلك من خلال التفنن في المشهد، بجعل المعروض أكثر سماحة، أعني أكثر قابلية للانفتاح على المطلوب منه، وكما هي مهارة التقنية المعولمة، في بث المرغوب فيه من الجسد، بإمتاع المتفرج، أو المشاهد، ومن خلال العري، أو شبهه، والنساء بضعٌ متعي مؤمَّم كثيراً للرجال تاريخياً، والتقانة المنتشرة لا تخفي ميسمها الذكوري، مثلما لا تكف عن إظهار بلسم الأنوثة، في المنطقة الوعرة التي يهوى الذكوريون ممارسة رياضتهم الشبقية في نطاقها، نعم! (إن النساء موجودات ليغذين شهية المتفرج لا ليكون لهن شهيتهن الخاصة)[١٤]، وهذا ينطبق على تلك الدفعات الصارخة، والمحكومة بسياسة العرض والطلب، لكون الجسد الذكوري، هو الذي يتمطى عالياً، ويعلن عن قائمة رغباته، وكيف يجب أن تلبَّى، أو تستثار، من خلال التنويع اللوني، الصوتي، الحركي، للجسد الأنثوي المعروض، والمؤخرة تتلوى، كما لو أنها تمارس نداء استغاثة موجهة إلى ذات الرجل، ليس إلا.

إن مؤخرة الأنثى، وحصراً، عبر الفيديوكليب، بلاحياديته، لا يدع المشاهد في حاله، مثلما لا يدع الأنثى في أن تكون محتشمة، كما كانت، وإنما يمارس تعميقاً للتفاوت بين ذات الصورة الأصلية، تلك المتنحاة جانباً للجسد الأنثوي، والصورة المركَّبة، وهي

كافية، في تنوع مؤثراتها، على إيقاظ (الجن الأزرق) لصبوة المأخوذين بفتنة الشهوة، أن يعيشوا اغتلامات في أحلام يقظتهم، أن يعيشوا سخونة المشهد، مثلما أن الأنثى تجد نفسها محكومة بلوعة غياب المفقود، بالانتزاع من خانة العفة الكلاسية، وذلك عندما تتجلى أخلاقية الفيديو كليب في تعرية مجتمع كامل، ولو بتفاوت، ولكن، لا يمكن أياً كان، إلا أن يشرب من نهر جنونه الحركي، لأن العدوى تنفذ بأخلاقيتها، ومن يظل خارجاً، من الصعب، القبول به عضواً مجتمعياً، ينظَر في أمره بتوازن، فالحقيقة في تاريخها، دائماً تذهب مع الأغلبية، من ناحية القوة، وإن بدت مغلوبة على أمرها.

ولهذا، يمكن التأكيد على أن الأنوثة هي فصاحة الذكورة، وإنما في خدمة الجسد الأكثر عولمة راهنة، وتجديد مقامها، لتغدو أكثر قابلية للتعاطي معها، وتحويل الجسد الأنثوي، كما هو المعطى فيها، إلى أكثر المشاهد قابلية لمقاربتها، بوصفها سلعة مركَّبة: استثارة على مد البصر والبصيرة، واستخارة ضمنية، لجعل المنظور، فعلاً يثاب عليه، باعتماد كل الوسائل المتاحة لوجستياً.

ضمناً، وكما هو مرئي في القنوات الفضائية التي تبث أغاني، أعني معاني الجسد المطلوب، أعني هنا: الجسد الجاري تسخينه بتوجيه علاماتي، وما هو مقروء في الأسفل (داخل الشريط: المستطيل المتحرك، كما لو أن في ذلك تشبيهاً لا يقبل التأويل، يعزز مواقعية المنشئ الذكوري)، كيف تتحول الكلمات، التي تعتبَر مجرد تعليقات، ومقاطع مبتورة، أو عبارات مشدَّد عليها، وفراغات ذات معنى، دون أسماء صريحة، كما هو اللامرئي خلف الخلف الأنثوي، والمعروف بانتمائه الجنسي، تتحول الكلمات إلى صياغات، واعتبارات مستعادة، في مقام الذكورة المتحركة في الخفاء، بينما الصورة تكون في المجمل متحركة، أنثوية طابعاً، وكأن الصورة الحسية الطابع، يجب أن تبقى مركّزة على الجسد، على كتلة اللحم المرجرَجة، بينما الكلمة، في المقدَّر، تبقي الراغب: الذكر، فاعلاً في الصورة ترقية نعظية، أو تصفية دلالية، بحسب المأمول منها، فالفيديوكليب، من التجليات الكبرى، للذكورة الملخصة للجسد الذكوري، إثر الطريدة المعاصرة، تلك التي يُتفنَّن في براعة التجسيم والترميم اللونيين، وفي محيط المؤخرة بالتناوب.

إن براعة التصوير لهذا المجسّ اللحمي، وبعلامته الفارقة الخارقة فتنةً، تكمن حتى اللحظة

هذه، سواء في ما تم نحته، أو رسمه، أو التعريف به فنياً، في الموسيقى، هو الترغيب فيه، كما هو اللحم الطازج، ومن خلال المحيط بالإبرة، ولا أظن أن ثمة ابتداعاً في الموضوع، أو مبالغة، إن تم الربط المستمر، حتى اللحظة مجدداً، بين الطريقة العنفية، وبشهية مركَّزة، التي ينتزع فيها اللحم من الفخذ المحمص، أو المتبل، والمحضَّر بطريقة، في غاية التمدين، بحركات لافتة، أو من اللحم المجاور لطرفيِّ الإلية، لتوافر الدسم المطلوب، وهو الأكثر تفضيلاً، وما هو مرئي، ومحسوس، في بنية اللوحة الفنية، تلك التي تكون الأنثى، وليس أي أنثى، إنما الأنثى التي تعيش فورة الأنوثة، وما زالت تمتلك القابلية في استقبال الآخر: الذكري، كما هو لسان اللوحة الجاري تأنيثها، ويعني هذا، من بين ما يعني، أن الذكورة، ما زالت تقود العالم، وأن المؤخرة، كما هو الفرج الذي يكون لكلا الجنسين، خصيصة أنثوية، شرعنة متجددة لرغبات الرجل: الذكر المستديم، هنا وهناك.

الهوامش

(١) ديبور، جي: **مجتمع الفرجة «الإنسان المعاصر في مجتمع الاستعراض»**، ترجمة: أحمد حسان، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص ٨٤.

(٢) هذا ما يمكن استنتاجه، مما هو مكتوب ومنشور في أكثر من مقال، إنترنتي، وفي مواقع عربية مختلفة، كما في المقال الخلو من الاسم (وهذا يؤكد استمرارية الأزمة واستفحالها)، وذلك في موقع (ixxxi.com)، والمتعلق بـ (أغاني الفساد والفساد الأخلاقي).

(٣) انظر مقال عبد الوهاب المسيري: الفيديوكليب والجسد والعولمة، صحيفة (**الأهرام القاهرية**)، بتاريخ ٨/٤/٢٠٠٤، وانظر المقال ذاته في الموقع الإلكتروني الموقَّع باسمه.

(٤) أشير هنا، إلى ما كتبه حسام الحلوة، في مقاله (كونتن ترانتينو فعل بالسينما ما فعله ت.س. إليوت بالشعر)، في موقع (cjbu.com)، بتاريخ ٢ نيسان ٢٠٠٤، حيث يظهر ذلك الذكاء المركَّب: النظري والعملي، عند المخرج المذكور، من ناحية استفادته للكثير مما شاهده في أفلام سينمائية، ومن الموسيقى والأغاني، في أفلامه، أي من خلال لعبة الاستعارة الفنية، في الفيديو، وهذا غير ملحوظ عربياً، طبعاً، لأن الجواب واضح، كما أرى، من ناحية جملة المفارقات التي تمنع المجتمع متواصلاً مع ذاته، محفّزاً على الاختلاف، ضامناً لوجود حياة، تسمح لأي كان، في أن يبدع، إذا استطاع، أن يعمل مختلفاً، وفي أي مجال، لأن ثمة ما يفيد هنا.

(٥) أشير هنا، إلى ما كتبه سلمان بن محمد العنزي، في مقاله: أدباء الفيديوكليب، وفي موقع إلكتروني، هو (الإسلام اليوم)، ومنذ خمس سنوات (بتاريخ ١٤/٤/٢٠٠٢)، والتاريخ القديم نسبياً هنا، يمنح المقال ذاك قيمة كتابية، من جهة الاهتمام، رغم أن الذي أثاره يعتمد الكثير من الأحكام القيمية، والجانب الإنشائي في المقاربة المفترضة نقدية، كما يقول (لجوء أدباء إلى حيلة الفيديو كليب، كما هو موجود في عالم الغناء اليوم، ليزيدوا أسهمهم ويصبحوا أمراء البيان وملوكاً للشعر، والمبدعون تلفهم الظلماء)، ومن ثم (يا أدباء الفيديوكليب لن يخلد أسماءكم في التاريخ نصرة الرعاع وفاسدي لذوق)، وأخيراً وليس آخراً (إن أدب الفيديوكليب نشأ حتمية الصراع الدائر بين الحق والباطل)... إلخ، حيث تعتبَر الكلمات هذه، إنشائية تماماً، ولا تعطي مجالاً للتفكير العملي، كما لو أن كلاً من الحق والباطل واضح بمعالمه وبحدوده!

(٦) فونتاني، جاك: **سيمياء المرئي**، ترجمة د. علي أسعد، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٣، ص ٣٨.

(٧) هذه المادة مأخوذة من موقع إنترنتي، وهو (.WEFOW. COM)

(٨) مؤخرة روبي ومقدمة ابن خلدون، موقع (والك كوم) الإلكتروني، ٢٨ أيلول، ٢٠٠٥.

(٩) المقال منشور في الموقع الإلكتروني (مدونات مكتوب)، بتاريخ ٨ كانون الثاني، ٢٠٠٧.

(١٠) الموقع هو (نتارابيك كوم)، وما أكثر المواقع التي لا يُعرف عنها شيء، ومن يكون مشرفاً عليها، أومسؤولاً عنها، أو من يكون وراءها، وما الغرض من كل ذلك، والذي يُعلم من المادة، هو أن الكاتب (وربما كاتبة في الأصل)، هو مصري.

(١١) اللافت للنظر، أنه في ذات الموقع، وبالنسبة لذات المادة، كان ثمة تعليق، ولكنه أكثر إظهاراً للواقع، حيث يظل نشره هنا، ومن باب المقارنة والدراسة، لهذه الأمثال من الكتابات الغفل عن أسماء

أصحابها، قيمة مختلفة، ولكنها لا تعدم فاعليتها، أو نجاعيتها المعرفية، في تلمس ثغرات أخرى (موضوع جميل يا عزيزي ولو أنني لم أشاهد كل الصور ولكن ما شاهدته جعلني أتخيل باقي المجموعة، والطرح الذي طرحته ياعزيزي ليس جديداً على العرب كما تتخيل فكلنا نعرف أن أكثر الأماكن إثارة للرجل بالمرأة هي الصدر ثم المؤخرة ثم الشعر ثم القدمين، هذا طبعاً بالإضافة إلى جمال الوجه الذي يحتاج كل جزء منه للكثير من القصائد مثل العينين أو الشفتين أو تناسق الأنف مع الوجه...

والمؤخرة يا عزيزي من أكثر الأماكن المثيرة للشهوة بالمرأة وهذا لا يدعو للشذوذ أو الممارسات من الخلف ولكنه بكل المقاييس مثير، وخاصة ذلك الوضع الجنسي للمرأة وهي تتكئ على ركبتيها والرجل يضعه بالمكان الصحيح ولكن النظر للمؤخرة بلا شك يثير الشهوة لدى الرجال.

ولكن يا عزيزي لو شاهدت جميع لقطات الفيديو كليب والرقصات بها لوجدت أن العرب أكثر اهتماماً بالمؤخرة من اليابانيين، فقد أعدت الرقصات لإظهار المؤخرة وإثارة المشاهد بها... ولو تجولت بهذا المنتدى قليلاً لعرفت جيداً علاقة العرب بالمؤخرة للأسف).

(١٢) في موقع إلكتروني، يدعى (الساخر كوم)، وتحت عنوان (مؤخرة نانسي عجرم وإليسا وروبي)، ثمة تعليق للكاتب الساخر، كما يسمي نفسه «يوسف عيشان»، منطلقاً من قول منسوب إلى شاكيرا (إذا أردت أن تكون في المقدمة فعليك الاهتمام بالمؤخرة)، وعلى هذا اليقين «المعرفي» يمضي في تركيب تعليقه الساخر».

وفي موقع آخر، هو (ملتقى فضاءات)، وتحت عنوان (مؤخرة هيفاء وهبي)، ودون ذكر الاسم، إذ يلي العنوان ذاك، عنوان لافت (مؤخرة وطن.... ومؤخرة هيفاء وهبي)، ومن بين المكتوب، يمكن قراءة التالي (صديق قال لي: إن اللعب بمؤخرة هيفاء وهبي أهون من اللعب في مؤخرة الوطن، قلت له: فرق كبير بين المؤخرتين، فالأولى أهم وأطهر وأعف!!! والثانية ليس لي عليها تعليق).

وليس تعليقاً بالمقابل، أو دخولاً على الخط الفيديوكليبي، إنما هو تذكير بالمهم قوله في هذا الصدر، وهو أنه معرض الكتاب العربي، في بيروت، شتاء عام ٢٠٠٦، حضرت هيفاء وهبي إلى المعرض، وتجولت فيه، وكان الذين يرافقونها، والذين يمشون في رِكبها، وينظرون إليها، ومن الخلف، أكثر من كل الذين جاؤوا من أجل الكتاب، كما جاء ذلك، في مجمل الصحف اللبنانية وغيرها وقتذاك، وهذا أمر له دلالته، وفرق كبير كبير جداً، بين القول الموجَّه، ومن يكون صاحب القول واقعاً، وصلة ذلك بالنجومية، وتأثيرها في تعظيم أو تفخيم المؤخرة، ومضاعفة اللذة المتخيَّلة، والاستعراض الذكوري في مقام الجسد المرئي، في وضعيات مختلفة، ومن خلال نقطة استناد متعية تليدة، هي المؤخرة... إلخ.

(١٣) جاء في موقع إلكتروني، هو (شبكة سوريانا كوم)، ما يظهِر ما وراء الستار، من جهة الدافعية للغربة، في المزيد من البصبصة، والتعريض بالجسد، ووفق مؤهلات الذكورة العالية، والأنوثة المطلوبة، ذات الصلة بالنجومية، وفي دول الخليج هذه المرة، عملياً، إذ قرأت فيه الآتي:

(حدث إعلامي هام هذا العام جدير بالتوقف عنده وهو تفوق ملحوظ للممثلات الخليجيات على شقيقاتهن العربيات وبالأخص اللبنانيات، فأجسادهن المكتنزة والثائرة لم تعد حبيسة العباءات السوداء الطويلة.... أجساد مضغوطة، موديلات عجيبة أعلنت تمردها على التقاليد البالية... مؤخرات مكورة، وللإنصاف تثير الرغبات الجنسية الخامدة، خرجت عن طورها الطبيعي... مؤخرات أنطقتها سراويل الجينز الضيقة جداً معلنة تحديها بجرأة وعلى العلن لأتخن فحل.... فعلاً أصبح شهر رمضان المبارك أفضل شهور السنة لمشاهدة المسلسلات والكليبات التناسلية، ولا تنسوا الكاميرا الخفية).

وهذا الأمر، هو في تنام مستمر، وفي أمكنة أخرى، بسبب تنامي صور أخرى للتخلف، والانغماس في أوجه للترف الجسدية، وخصوصاً، ما يخص المؤخرة، ودلالاتها هنا وهناك.

(١٤) برجر، جون: **طرق في الرؤية،** ترجمة: رضا حسحس، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٤، ص ٦٩.

البحث عن المؤخرة في الرواية

(وأصغى إليها على شفتيه ابتسامة حائرة،
وعيناه تلتهمان جسمها البض بارتياح.
فستان مؤدب محتشم ولكنه على تحفظه
يكشف عن الساعدين وأسفل الساقين والعنق الرقيق الشفاف،
ويشي بقسمات الجسم اللدن المدملج..)

«نجيب محفوظ: بداية ونهاية، ص ١٥١»

الفراغ الممتلئ

في النظرة إلى الجسد، تكمن الجنسانية، على أشد ما تكون، إذ إن حضور الذكر والمؤنث، في اللغة، كما في الكتابة، كما في الحياة، هو حضور، هاته العلاقات التي تشد بعض الناس إلى بعضهم، مثلما أنها تفرق بعضهم عن بعض، ومثلما أنها ترسم في ما بينهم حدوداً وقيوداً، وأن جملة الحدود القائمة، وغير الثابتة بالطبع، تظل هي ذاتها، تلك التي يمكن تقصّي أبعادها في الجسد داخلاً وخارجاً، إذ إن حضور الجسد، هو حضور القيمة الموسومة: ذكورة أو أنوثة، ولكنها المؤخرة التي تحضر وتغيب، أو تتقاسم المكان، مثلما أنها تحيل المكان إلى جملة من الخطوط التي تتلون بظلال الجسد، وتبعاً

للنظرة إلى المؤخرة العالقة، أو الفالقة، أو التي يراهَن عليها.

إنه الفراغ الممتلئ، هذا الجسد الذي يظهر للعيان من خلال المقاييس التي تسمى، من خلال مكوناته، ولكنها المقاييس التي تمتد وتنشدُّ إلى المحيط الجسدي، وتجذر لمفهوم الفراغ المتصور في ما هو جنساني، في ذات المقام التي يمكن الثقافة، أن تعنى به، وفي ذات الممارسة الأدبية، هذه التي تنطلق من التصور الاعتباري إنما المجازي، التخيلي، الجمالي، باندفاعات رغبية، يتحرك الجسد، داخل شبكة من العلاقات الموزعة في كل المجالات الاجتماعية والسياسية والنفسية، وللمؤخرة شأنها، في غواية استشراف البؤرة الأكثر حراك تصورات، واستثارة رغبات ذكورية.

وتبقى الرواية، في حقيقة واقعها، العتبة الأكثر انفتاحاً على المخزون اللحمي الممهور بعلامات، تنبني على القيمة اللذتية، والعمر المحدد، وما يمكن أن يقال، أو يُتستَّر عليه ضمناً. كيف؟!

استشراف الجسد العاري

كان في وسع أي كان، أن يرى الجسد، وهو موضع اهتمام الفنانين قديماً، وفي عصر النهضة، من جهة التعريف به، في أكثر من مظهر، وهو عارٍ، موضوعاً للتأمل والدرس، كما تعلمنا المنحوتات والتماثيل القديمة، وتلك اللوحات التي تركز على التفاصيل الدقيقة للجسد، وكما رأينا في الصفحات السابقة، وربما كان هناك الكثير، مما يعنيه، وقد تم تعديمه، وأن ثمة ما لم يُفصَح عنه حتى الآن، إما لأن المدوَّن يخص من لا يريدون أن تظهر كتاباتهم المتعلقة بالجسد، في تجلياته الأكثر طبيعية، خلاف ما هو موجَّه، ومنظور إليه، وفق تقاليد الثقافة الرائجة والمراقبة لخلافها، أو لأن هؤلاء لهم حضور مختلف، وسوف تتغير النظرة إليهم، إثر ما كتبوه، وجعلوه إرثاً للزمن، وللأيدي التي ستأتي من بعدهم، أو تركوها غفلاً عن الاسم، لسبب يخص نظرتهم إلى أنفسهم، ولما يجري حولهم، ومن داخل وعي الجسد، تمشياً مع هو متداول عُرفياً، والتصريح عن المختلف، ينزع الصورة المعمول بموجبها معهم، أو أن ثمة آخرين، قد وضعوا أيديهم على كتاباتهم، فحجروا عليها، أو أتلفوها كلياً، أو عبثوا بنصوصها... إلخ، ولكن الجسد ظل، وهو وفق قانونه الطبيعي الخاص، قانون كونه الأكبر من كل نقل عنه، ووضع

باسمه، أو أشيرَ إليه، أو تم تمثيله فناً وكتابة فكرية أو أدبية أو علمية... إلخ، كما هو معاودٌ حضوره، فارض لعريه البليغ، أو لما أريد تسميته (دماثة خلقه غير المسماة) صراحة، من خلال علائق القربى بين مكوناته، وكما هو مصوغٌ: المادة المحورية لهذه الكتابة أو تلك، في متتاليات كشوفاته اللامتناهية، ومن ذلك إحدى أهم الركائز المصون بها، أو المرتبَط بها جنسانياً، ولا أظن أن المؤخرة، وكما هي متداولة في اللغة المحكية، وبتحويرات شتى، غير ملهِمة، ومستفهَمة بقوة، كما هو سردها الحيوي...

ويظهر أن الكتَّاب، تلمسوا في هذا المجال، فرصة كبيرة، لمعرفة ما كانوا يتفكرونه كثيراً، إنها الفرصة التي تمنحهم دفقاً حياتياً جديداً، في الوقت الذي يمكّنهم التعبير عن رغبات، ما كان في مكنتهم الإشارة إليها، لوجود تابو راصد ومعاقب، حيث الاكتفاء بالاختصار، أو بالتلميح، مع استثناءات، ظلت تتعرض للجسد، وبالاسم مباشرة، دون التفكير في العواقب وتداعياتها.

عربياً، كان المجال أكثر سخونة، وتهديداً، لمن يحاول التفكير في الكتابة بالطريقة السالفة، ولكن اختراق الحدود العُرفية، أو التابو المتعدد الأشكال، ما كان يتوقف البتة، بين الحين والآخر، ومن خلال صفحات مشهود لها بإيروتيكية جلية، في روايات عربية مختلفة، كما في حال (حنا مينه، ليلى بعلبكي، طاهر بن جلون، محمد شكري، ...)، ويُتذَكر هنا أجنبياً (هنري ميللر، جورج باتاي، ميلان كونديرا، باولو كويلهو، هاروكي موراكامي..)، وحديثاً، صار في وسع الكثيرين الاهتمام بالجسد في ذلك المنحى الذي كان يُمنع سلوكه، حيث الواقع يولد محفّزات لكتابة كهذه.

وربما يذكرنا ذلك، بما كان يشهَد له، قبل نصف قرن في السينما، حيث كان المخرج، يسعى جاهداً، إلى إيجاد مناسبة، فرصة، يلتقي كل من المعتبَرين حبيبين، في قبلة ما، خاطفة، أو إبراز جانب من الجسد الأنثوي، ليترافق ذلك، مع روايات عربية، كان إيجاد مقطع ما روائياً، يجسد لقاء بين ذكر وأنثى، في مشهد عاطفي ساخن، مثيراً للقارئ، بأكثر من معنى، ليكون الحديث متحوَّلاً، من ناحية منح أهمية أكبر للجسد. فالجسد، لم يعد معروضاً للرؤية، عبر مكبّر، أي عن بُعد، بقدر ما صار الحامل لمجتمع كامل، من خلال رهاناته، وما يسمى باسمه، داخل موضوع، استقطب اهتماماً لافتاً، وهو (الجنسانية)، ليكون للصراع مدلولات أخرى، يجلوها الجسد.

أسماء في الواجهة

الذين مارسوا مغامرة الكتابة، وعاشوها، وذلك بجعل الجنس موضوعاً فاعلاً في نصوصهم الروائية، أو محرّكاً لها، وبجلاء، هم قلة، حيث الجسد، ما كان يُتقدَّم به، باعتباره مجرد جسد لمنح لذة ما، أي جسد الاستثارة فقط، وإنما للكاشف للمفارقات الكبرى: تاريخياً واجتماعياً وسياسياً، وهذا ما يمكن تلمسه، بسهولة، عند ليلى بعلبكي، في (**أنا أحيا**)، وسليم بركات، كما في (سيرتيه، **فقهاء الظلام، الأختام والسديم**)، ومحمد شكري، في (**الخبز الحافي**).

لاحقاً، طُرحت أسماء نفسها في الواجهة الأدبية: الروائية، بصورة خاصة، وفي الآونة الأخيرة، من خلال تعرضِها لموضوعات، لم يكن الكاتب قادراً على تناولها، أو موضوعات لم تكن قيد التناول الأدبي الروائي، وفي دائرة إبداعية واسعة، استجابة ضمنية، غير معلنة لثقافة عامة، وحتى خاصة، كانت بروشوراتها التحفيزية والتعزيزية تتركز على نقاط دون أخرى بالاسم أو خلافه، وهذه (الأخرى) هي التي عنَت الجسد كثيراً، وفي مفاصله الكبرى، من باب معايشة المستجدات وتراكم مؤثراتها. إن المجتمع قوة اعتبارية هنا، وما استُجد هنا بالمقابل، هو أن هذا المجتمع نفسه، لم يعد في المكان التاريخي ذاته، بقدر ما أن سلسلة محظوراته بدأت بالضغط عليه من الداخل، من خلال، ما ينفذ داخلاً، ويسمَع عنه إعلامياً، أو في خطابات يتم تداولها، بحذر، تتداولها أيدي المعنيين بها، فضلاً عن أن الذين تقدموا في هذا المجال، من ناحية استلهام الجاري، وصياغته نصوصاً روائية، لديهم مبرراتهم، من خلال ثقافتهم المتعددة الروافد، ومتابعاتهم، لما يجري في الخارج، إضافة إلى شعور محفّز من الداخل، بضرورة تجاوز الشرنقة التابوية، وإطلاق سراح المكبوت الناخر للداخل، أو ضرورة توسيع حدود المعنى.

إن رشيد الضعيف، في ما كتبه، كما في (**المستبد، فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم، تصطفل ميريل ستريب، عودة الألماني إلى رشده**)، والرواية الأخيرة محرجة لنظام ثقافي واجتماعي كامل عربياً، لكونها تتعرض لموضوع حساس، يعتَّم عليه، وهو (اللواطة)، وكذلك، مواطنته اللبنانية إلهام منصور، في روايتها (**أنا هي أنت**)، التي بدورها، تتعرض لموضوع حساس، محرج، بدوره، لنظام ثقافي جنساني عربياً، وروايتها الأخرى (**حين كنت رجلاً**). أما روايتها الثالثة هنا، والأكثر خطورة في مضمونها، طبعاً، فهي (**بالإذن**

من سفر التكوين)، وهي الأخيرة لها، بحسب متابعاتي، وخطورتها تتأتى، من كونها تتعرض لعلاقة معتَّم أشد التعتيم عليها، تخص سفاح القربى، أي علاقة أب بابنته بأصولها القديمة توراتياً، وهي قاصر، وأبعاد موضوع كهذا، ودلالاته، ومن الصعب، على أي كان، قراءة رواية كهذه، للسبب المذكور ذاته، ولجدة المطروح صراحة، وبجرأة فيها.

ويمكن التذكير، بروايات أخرى، سلكت مسلكاً حداثياً، ومستحقاً اعتباراً نقدياً حصيفاً، كما في حال فيصل خرتش، في روايته (**حمام النسوان**)، وعباس بيضون في روايته (**تحليل دم**)، معتمداً السرد الإباحي أو الكشفي، لتقديم الجسد، برؤية صادمة لأعراف الجنس الأدبي الكبير مقاماً عربياً، أي الرواية، وفي مشاهد تترى، سافرة، شديدة الصراحة بعوالمها، وبسلوى النعيمي، الروائية السورية المقيمة في فرنسا، من خلال روايتها الأخيرة ذات الصيت (**برهان العسل**). أما عن فواز حداد، فأظنه، وهو يخلط بين الجنسي والسياسي، وبصراحة آلمة مؤلمة، وبلغة متوسطة إيحائية ومستفزة أيضاً، وانسيابية في السرد الروائي، وعلى مدى مئات الصفحات، يستحق أن يكون روائي المكاشفة الجسدية، ذات الوجهين الملتحمين جنسياً وسياسياً، كما هو المتحرّك بقوة جارفة، في (**مرسال الغرام**)، وبعنف مفتنِ، يستقطب المخيّلة الدنيوية، والتحفز الرؤيوي للجاري في محيطه المجتمعي، والتسلط النافذة فيه، في روايته الأخرى، والجديدة (**مشهد عابر**)، وأما ما طرحه الكاتب التونسي كمال الرياحي، في روايته ذات الصيت، والمحظورة تداولاً، ومنذ سنوات عدة (**المشرط**)، فهي رؤية الجرأة الموازية، إلى جانب غيرها، في معتركها الأدبي والإبداعي، لجملة الروايات التي عرِفت في العقود الزمنية المنصرمة، وقد قدّمت روايات تجلت حادة، إقدامية، رحبة الأبعاد لنوال السعداوي، وعبد الرحمن منيف، وجمال الغيطاني، وغادة السمان، وإلياس خوري، وغالب هلسا، وإسماعيل فهد إسماعيل، ونبيل سليمان، وإميل حبيبي، وواسيني الأعرج... إلخ، إن هؤلاء يؤثرون في اتجاه دفة الرواية العربية.

والتوقف عند أعمال كهذه، ليس مجرد إشباع لفضول، وإنما، لإماطة اللثام عن واقع يتم التستر عليه، عن قيم مستهلَكة، هي ذاتها، تشكل ممانعة لتوخّي الجديد والمنشود، للتحول نحو الأفضل، من خلال القوى التي تتأصل فيها. فثمة حاجة إلى قراءة سابرة، للقفز إلى ما وراء الجسد، وراء جلده، أو الثوب الجلدي الرقيق الذي يدثره، ومقاربة أصوله التي أُزمِنت فيه، وأحرِص على سيرورته، ليظل، بمنأى عن اكتشاف، من لا يريد

للجسد، أن يتطوطم، وهو مستهلَك أصلاً، كما هي طبيعة السلطة في ثالوث: الدين، الجنس، السياسة. نحن هنا، بصدد سياسة تقود الجسد، خطاب الجسد المحكوم به منذ حقب زمنية طويلة، وهو يعيش عهره كثيراً من الداخل، من قبل أولي أمره، إنه خطاب متعدد الرؤوس، في الحيلولة دون تحرير الجسد من عتمته الداخلية.

ويعني ذلك، أن قراءة روايات كهذه، سير في الهاوية، ورؤية القاع، دون السقوط فيها، بتفاوت مستوياتها طبعاً، لأن أبسط نقد، لأي منها، يستوجب مواجهة، مع النظام الحاكم للجسد المجتمعي هذا، لخطاب نظام سلطوي أعرافي، تقاليدي، فئوي، تمذهبي، طبقي مبتذل.... إلخ، إنه استشراف للجسد العاري عربياً، وعلى أعلى مستوى، إنها تبصرة لنهايات، يمنَع البوح بها، ولعل، مسلكاً كهذا، وهو يكفل، بتعيين الكثير من أوجه الحراك الجسدي، وكيف تُدار أموره، يحتاج إلى دراسة متأنية، ترصد تاريخ هذا الجسد، وما تلبَّسه، وتنفسه، على مدى عصور، وما يجلوه الآن، ويستثير الذاكرة المكانية، ذات الصلة بمواقع الجسد المتحركة هنا وهناك!.

وأما في موضوعة المؤخرة، وكيف تتبدى، أو ما يمكن مقاربته، إزاء حركية دفة الرواية، والرواية العربية بدقة أكثر، لأنها موضوعنا المؤثر، والكاشفة في متضمناتها الإبداعية أو القيمية، لتلك المفاصل التاريخية، وحمولاتها القيمية في المجتمع، وعلاقة الكاتب بالمجتمع، وكيفية قيادته لذات جسده، وتعامله معه، وهو يتأمله، بينه وبين نفسه، فأنا هنا، أجدني إزاء استشراف أفق مجتمعي العلامة، أدبي المسار، روائي الصياغة، حيث يندر وجود دراسات تعرضت بالاسم لهذا الموضوع: الحدث، وكيف تموقعت المؤخرة، أو ترسملت جمالياً، أو أشيرَ إليها، ولكم نفَد صبر المعني بالموضوع (الموضوع ذاته، إن أردنا حقيقته الحية)، حيث يتلغز أمره، بسبب القفز أو ترك فراغ، وإبقاء القارئ نهباً للتأويل، أو التكهنات، أو تنوع وجهات النظر المفترضة أو الواردة، رغم سهولة تحديد ما هو متروك حرفاً دون نقطة، أو خللاً في البناء القولي الروائي، ولكنه حكم العرف الأدبي، المباغَت في مستجداته العصية على التحديد، كما هو المجتمعي، ولعلي في مبحثي الفرعي هنا، أحاول مكاشفة هذه النقطة المحورية، وفي أمثلة مختلفة.

أما عن الدراسات، تلك التي تركزت على الجسد، أو موضوعة الجنس في الرواية، أو

العلاقة الثنائية بين جسد وآخر، وكل منهما ينتمي إلى مجتمع آخر، وثقافة أخرى، فلها شأن مغاير.

فما تعرَّض له غالي شكري، في كتابه (أزمة الجنس في القصة العربية)، وجورج طرابيشي، في مجموعة من كتبه ذات المتكأ المنهجي الفرويدي، مثل (شرق وغرب. رجولة وأنوثة ــ و: الأدب من الداخل ــ و: رمزية المرأة في الرواية العربية ــ و: الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية..)، وغالب هلسا، في (المومس الفاضلة ومشكلة حرية المرأة «قراءات في أعمال مجموعة من الروائيين العرب»)، وخالد القشطيني، في (الساقطة المتمردة «شخصية البغي في الأدب التقدمي»)... إلخ، إذا كانت لها أن تقدم عوناً في رؤية الموضوع الموسوم، أو دعماً استلهامياً ما، في تتبع مفاصله، فإن الأمر لا يعدو أن يكون ثانوياً، رغم أهمية متضمنات الكتب السالفة الذكر آنفاً، وكما سيتضح في السياق، لأن ما سيُبحَث فيه، غير متعرَّض له، بحرفيته، أو حتى بالإشارة المختصرة إليه، وكون المبحث الفرعي هنا، يشكل استنطاقاً لهذا الجانب المصمَت، أو غير المسمى، هذا الفراغ الممتلئ في الجسد، وهو يخضع للمزيد من التصميت، وكيف أن المؤخرة، وفي نطاق فاعلية الذكورة، تتكلم وجاهته المبهرجة، وفعل المجتمع المأخوذ بالمحظورات..

ولعل ما صرَّح به الروائي الجزائري الشاب بشير مفتي قائلاً: (...كذلك كما ترى فالكتابة الروائية اليوم حتى عربياً تواجه أسئلة كبيرة وكثيرة، ولعل سؤال الاجتهاد الروائي وخلق خصوصية كونية مهم، فنحن نكاد نكون في المؤخرة..)[1]، هو سؤال الاختلاف بالمعنى الإبداعي، وكذلك بالمعنى الفكري والاجتماعي في عالم اليوم، وهو المدخل: المؤخرة الضاربة بجذورها في دنيا المكبوت، راهنَ المتشددون، إزاء كل ما يمكن قوله، في ما هو متخوَّف منه في كينونتهن الجسدية، وكيف أن المؤخرة قارَّة في اللاوعي المتشدد هذا!

في منزَلَق الجسد

خلاف المعهود، وكما هو موقفي مما أثرت حتى الآن، سوف أتّبع مسلكاً كتابياً مختلفاً، يناسب بحثي، هو ذاته موقف المرء في مواجهة مؤخرته التي يشدها إليه، وهي بالمقابل تشده إلى المكان، وتواجهه من الداخل، بما عملته/ صنعته يداه، أو زيَّنت له نفسه عملياً،

فأبدأ من الأخير، بعيداً عن وجوه التفضيل، وإنما من ناحية اعتبارية ذاتية، وهي قدرة النصوص التي أسلسلها بالطريقة العكسية، على الاستجابة أكثر لحيثيات البحث، وانفتاحها على المكبوت، بالصيغة التي تأتي قراءتها انعطافة معاكسة، وربما صدمة الأدب المصرَّح به، في أعرافيته لما كان، وحتى قبل عهد قريب من جهة، وبالنسبة للذين ما زالوا يعتبرون أن الأفضل أدبياً، هو ما بقي في الخلف، وما في هذا الاعتبار من مصادرة على المطلوب، وتجاهل جلي، لحركية المستجدات.

إن الكاتب التونسي، المتعدد المواهب: كمال الرياحي، وهو ما زال في بداية عمره الأدبي (مواليد ١٩٧٤)، لا يني يشير إلى المساحة الواسعة من البور الثقافي والأدبي، وضمناً الإبداعي، وتأتي روايته (المشرط)، الصادرة عن دار (الجنوب)، بتونس، سنة ٢٠٠٦، وقد حوربت كثيراً، ولكنها قرئت بالمقابل كثيراً، ونالت أكبر جائزة في تونس لعام ٢٠٠٧، هي جائزة (كومار)، إذ إنها تركز على وسيلةٍ فلتةٍ في التعريف بمضمون الرواية، ألا وهي المشرط، عنوان الرواية، ولكن أي مشرط؟ المشرط الذي تُلاحَق به مؤخرات النساء، وهناك توظيف **لمقدمة ابن خلدون** في الرواية، كما لو أن العملية مقلوبة تماماً، ولأن ثمة مفردة، حيوية نابهة، ومثيرة لتاريخ طويل، في توتره، تظهر المؤخرة بطلة الحدث الروائي، إن جاز التعبير، وفي الطرف الآخر، المهمش، والمعتم عليه، ابن خلدون صاحب المقدمة، وباسم يستثير حساسية عالية، ولكنه الاسم الشعبي المألوف في تونس، أي (خديجة)، خديجة، هو الاسم الذي يُلفَظ، إحالة إلى المؤخرة، وربما من باب التأنيث للمؤخرة، وللمعنى الدلالي لمفردة (خديجة)، أي من الخديج، وفعل (خدج) يشير إلى كل ما يكون ناقصاً: لم يكتمل خَلقه، بالنسبة للولد، وللشتاء ذي المطر القليل، كما للزرع غير المثمر كما يجب، وللنبت القليل... إلخ، ويعني ذلك أن ثمة تصغيراً للمؤخرة، من ناحية اللقب، وحتى من جانب التأنيث، تكون الإحالة إلى خديجة، ضرباً من ضروب النيل من الموقع العضوي لها، حيث تكون في الخلف، وتظل ناقصة تكويناً، وما في هذا من غمز ولمز... إلخ.

رواية **المشرط**، تقيم علاقة بين المشرط ومؤخرة النساء، وهذه فورة ذكورية، وتمارس إدانة بلغة الأدب لتلك العلاقات المجتمعية التي لم تعد تطاق، على مختلف الأصعدة[٢].

ولعل الذين كتبوا عنها، وتناولوها من المنحى ذاته[٣]، ذاك الذي ينفتح على المغيَّب أو

المحظور، واعتبروا المعلوم باسمه تالياً، والموضوع تحت الضوء امتيازاً أدبياً فارهاً، وإنجازاً لصالح السرد، وفي الرواية تحديداً، لعل هؤلاء، وهم كثر، بالنسبة لرواية صدرت حديثاً، ينطلقون من ذات البؤرة: بؤرة المحظور، وفي الوقت نفسه، بؤرة الانطلاقة نحو الفضاء الرحب، فالمؤخرة التي يُتستَّر عليها هنا، ويعتبَر الحديث المباشر عنها، في عداد السخف، هي ذاتها التي تسمح لأحدهم في أن يكون متلقي تقريظ ومديح، من خلال الأسلوب الأدبي، أي إن المؤخرة قابلة للتلوين، وتغيير الموقع، ولكنها في النهاية، مثلما في البداية مؤخرة، وتبقى طريقة التعبير عنها، هي الفاصلة هنا، من خلال اللعب بالمفهوم، أعني، من ناحية إبراز خطورة المؤخرة دلالياً.

إن علاقة السارد مع الجاري، ومن خلاله، وفي الحديث عن مشهد موجَّه جنسياً، بين كلبته والكلاب الأخرى، وخصوصاً، أحد الكلاب من بينها، وكيف يحاول التمكن من الكلب بخنقه، تحيل المجتمع في كليته إلى مشهد تتم تعريته في مجمل مكوناته القيمية.

وربما برز التونسي الآخر، الأقدم في العمر، وهو الكاتب القصصي والروائي المعروف إبراهيم درغوثي (مواليد ١٩٥٥)، في روايته (شبابيك منتصف الليل)، التي صدرت قبل سنوات عشر ونيّف (الطبعة الأولى كانت سنة ١٩٩٦)، وكذلك الثانية، ولم تعط الحق في التداول، حتى بعد طبعتها الثانية سنة ٢٠٠٤، ولكنها في طريقتها السردية، ومن خلال الفكرة المحورية للكتاب، والاهتمام بالحدث الذي يقلب ظهر المجن اجتماعياً وثقافياً وأدبياً، هو في التقدم بمشاهد تخرج (الحية) من جحرها، كما يقال، لأن ثمة حدة صارخة، في التعرض للفساد المعرّف بالمجتمع، كما هو مجتمع الرواية السالفة، حيث إن المؤخرة، هي التي تصعد بالحدث، هي التي تعرّي الجوار، تعرّي عالم المفارقات، كما في هذه المقتطفات، من الكتاب الأول من الرواية المشبَعة، بفيض المكبوت، أو المحظور:

(ـ وكلبتي التي تكون وقت السفاد زائغة النظرات، لا يقر لها قرار. وأنا أداعبها وألبسها قمصاناً من الحرير الوردي. وأضع لها أحمر الشفاه. وأكحل لها عينيها بالأثمد. ولا أبخل عليها بما طاب ولذ من المأكل والمشرب.

ـ كانت إذا رأت الكلاب تترجاني بهريرها أن أطلق سراحها ولو لدقيقة واحدة. وكنت دائم الرفض، إلى أن أرى الموت في عينيها، فأطلقها. فتقفز إلى صدري، وتلحس

وجهي، وتفر إلى الحرية. وأنا، وقد ملأتني الغيرة حد الانفجار، أخاف أن تهرب مني، وتفوت عني فرصة الانتقام.

والكلبة لا تدري ماذا تفعل بزينتها، ومن تختار؟ فتعود إلى جواري تطلب النجدة، فلا أبخل.

ناديتها، فجاءت تبصبص بذيلها، وتتمرغ تحت قدمي، ولعابها يسيل. مسحت على مؤخرتها، فتمططت، وعوت وكأن اللذة تخنقها. وعادت إلى العويل، فظهرت الكلاب، وخرجت من وراء الأشجار. كلاب كان عهدي بها شرسة. كلاب سوداء مرقطة بالأبيض، وحمراء في لون قرص الشمس الذابل. وبنية. وكلاب عربية من البادية القريبة من الواحات، ذات شعر أبيض ناصع كالثلج وكبيرة الحجم. وكلاب صغيرة ذات قوائم معقوفة وتافهة وكلاب هجينة من أم كلبة ركبها ابن آوى. وكلاب وجوهها مدورة وأوداجها أتخمها الشبع... وأنا أمسح على ظهر كلبتي. أهيّجها. أدفع فيها الشهوة إلى أقصاها. فتنظر في وجهي راجية أن أطلق سراحها. والأنشوطة في يدي. والحبل المتين يحز عنقها، ولا تتألم. والكلاب تراودها عن نفسها من بعيد، من وراء النخل الباسق. وأنا أترقب وصول كلب رأيت في وجهه صورة أبي الهول. أترقب ذلك الكلب لأميته بعد أن يركب كلبتي. أشنقه على غصن شجرة التين التي باركها الرب.

والتين والزيتون، لأشفين منك الغليل أيها الكلب السمين.

حين وصل الكلب الأسود إلى الموقع الذي اخترته هذا الصباح لتنفيذ جريمتي، جريمة الشنق والذبح بمدية مسنونة الحدين. حاصرتني ذكرى الشيطان. فالكلب الأسود في معتقدات سكان الواحات شيطان ابن ألف شيطان. لا تفل في ذبحه سكاكين الأرض جميعها. وتذكرت الكلب الذي ذبحته منذ سنوات بعد أن أطعمته لحماً ممزوجاً ببنج شديد المفعول يستعمل عادة للتخدير في العمليات الجراحية، وكيف قام ذلك الكلب وجرى والدم يسيل من عنقه المقطوع إلى النصف. وكيف عاش بعنق أعوج أكثر من عام. وكيف هددني أكثر من مرة، وجرى ورائي، وبال على أثوابي وأنا أستحم في الترعة. وغازل كلبتي ولم يقع في الفخ الذي نصبته له بين فخذيها وهي ما زالت جروة لم تبلغ بعد. ولم يمت إلا بعد أن مرت على جمجمته عجلات القاطرة، وهو ينبح

ويجري أمامها فوق سكة الحديد.

التقت نظراتنا مدة دقيقة، والكلبة تتلوى وتعوي، وأنا أهدهدها تارة، وأفتل حبل المسد تارة أخرى. ثم أفرجت عنها.

جرت في كل الاتجاهات كالهارب اليائس من النجاة، المحاصر داخل دائرة بدون منافذ. ثم عاد إليها صوابها، فوقفت مهتاجة ـ جميلة في عيون الكلاب ـ تفوح من جسدها الأملس السمين رائحة الحب الحادة. وجرت الكلاب نحوها مجنونة. وتقاتلت في ما بينها وهي تغرز أنيابها في اللحم الطري. وجرى دمها من الجراح الفاغرة أفواهها، وهي لا تكترث لكل ذلك.

والكلب الأسود يراقب المشهد من بعيد بعين حمراء.

والكلاب المهتاجة تقفز في وقت واحد بين فخذي كلبتي. تركبها للحظة، ثم تسقط عاوية، نائحة، مزمجرة. والكلبة ترفض الجماع، وتغلق أبواب الرحمة في وجوه الجميع. وأنا، كالكلب الأسود، أراقب من ناحيتي المشهد المثير للضحك والشفقة والسخط، وأترقب ساعة الصفر. وحبل المسد يتلوى بين أناملي. والأنشوطة تستوي كأحسن ما يكون.

ثم فجأة لعبت في رأسي فكرة. مرت خاطفة مرور البرق في السماء وذكرتني بما كنت أفعل في زمن الصبا، حين كنت وصبيان الحي نلتقي بكلب وكلبة وقد اشتبكا مؤخرة إلى مؤخرة. كنت أستل من جيبي سكيناً ومبرداً وأقف أمام الكلب الذي أسكرته اللذة. الكلب الذي يرفض ترك قرينته بعد الركل بالأرجل، والخبط بالحجر ما بين العينين. وأشحذ السكين إلى أن يقدح الشرر، ثم أمسحها على مؤخرة الكلب، وبضربة خاطفة أقص ذكره من الجذر.

في العادة، تكون المفاجأة حادة، فلا يفيق الكلب من الخدر اللذيذ إلا حين تعوي الكلبة وتفر، وأير المفجوع في رجولته مغموساً في فرجها. وأرى الكلب وهو يتلوى من الألم، ويعض مكان الجرح وقد تفجر دماً. ثم ينطلق في عدو مجنون إلى نهايته.

قلت: لا. لقد جربت هذه اللعبة، ولن أكررها الآن مع كلبي الأسود.

إن حساب هذا الكلب أكبر من جرح بين فخذيه..

ـ ومؤخرته تضرب مؤخرتها، وريقه يسيل... تركتهما هكذا وذهبت... كومت الحطب كدساً كبيراً، وسكبت فوقه قليلاً من البنزين، وأشعلت النار. طقطقت أعواد الزيتون الجافة، وارتفع اللهب أحمر وأزرق. وبدأت أدق الطام طام كما في أفلام الهنود الحمر، وأرقص، ثم تجردت من ثيابي. رميتها فوق اللهب، ورقصت حولها وهي تشتعل إلى أن سال عرقي غزيراً. والكلبان المشدودان إلى بعضهما بالعروة الوثقى، يرقبان المشهد. رأيت في العيون البراقة هزءاً ممزوجاً بالخوف، فقلت: لن أفوت هذه الفرصة. أجذت الأنشوطة، وتقدمت نحو الكلبين المتشابكين بدون فكاك. اقتربت منهما بخطى ثابتة، والكلب الأسود ينظر في عيني. رأيت رجاء في عيني كلبتي، فكدت أعود وأسكب ماءً بارداً على نار جهنم. إلا أنني تذكرت الكلب الأسود وهو رابض فوق صدري، وقد تحول إلى قبر. رأيته يبول على شاهدة القبر، ويعود ليربض من جديد فوق الصدر، فوق القبر، كما يربض أبو الهول. وسمعت هريره الخافت من جديد.

التفت إلى [النار] الموقدة وقلت: لأشوينك فيها يا ابن الفاعلة. رأيت عينيه المفزوعتين يداخلهما الرعب، وأنا أقترب منه، وأمسح على مؤخرته السمينة... وهبطت على قلبي السكينة حين وضعت الأنشوطة حول رقبته. ونظرت في وجهه، فاختلطت علي الوجوه. وجه أبي يتكرر آلاف المرات، ويختلط بوجوه الكلاب التي تدور حولي وتعوي. وتتضخم هذه الوجوه، وتكبر إلى أن صارت في حجم أبي الهول. قلت: ستموت ميتة الكلاب يا أبا الهول. أنت، أيها الذي جعل العالم يضحك على ذقوننا دهراً كاملاً. وجررت الحبل كما يجر الساقي حبل الدلو فوق بئر الماء. استطال عنق الكلب، وارتفعت القائمتان الأماميتان، ثم المؤخرة المربوطة إلى مؤخرة الكلبة، فبطنها، فقائمتاها الأماميتان. وخرج لسان الكلب، وجحظت عيناه حتى انفلقتا.

وسال بوله تحت شجرة التين وهو يتخبط في الفضاء ما بين السماء والأرض، ويحرك قوائمه وكأنه يسبح في بحر متلاطم الأمواج. ثم بدأت حركته تخف وتخفت إلى أن همد، ومد لسانه طويلاً، أزرق.

تركت الحبل يسقط، فسقطت الكلبة أولاً، ثم تلتها جثة الكلب الذي بدأ يتحول رويداً رويداً إلى بني آدم... إلى أن استوى إنساناً كاملاً.

أهويت بالسكين على عروق الرقبة النابضة بخفوت، ففار الدم غزيراً، وسال فوق الحشائش، ثم تخثر فوق التراب.

جررت الجثة كما هي، وأنا لا أدري إن كنت ذبحت كلباً في صورة إنسان أم أنني ذبحت إنساناً وقد تحول إلى كلب ورميت بالجثة فوق النار الملتهبة، وجريت إلى الوادي أتطهر من هذا الرجس.

ثم انخرطت في بكاء محموم)[٤]...

المشاهد الكلابية تعيد إلى الأذهان ما هو مغيَّب وراء المؤخرة، ما يخص التفاوت القائم داخل الجسد، وما تؤول إليه الجنسانية، من جهة التفتت القيمي تاريخياً، وبقوة هنا.

ولكن الحديث عن المؤخرة، يُبقي الكلاب في خانة مجازية، ويقلب قاعدة المباشرة، بجعل السرد المرئي، طرداً لكل حضور بهائمي، مثلما أن الكتابة عن المؤخرة، وفي طابعها العنفي والمأسوي معاً، معاينة للمؤخرة، ومواساة للحيوان ذاته، في اعتباره امتداداً لتجليات الغريزة، وأكثر من ذلك، لهذا التقلب في المعايير، وتكون جرأة الوصف، مثار جدل، قابلة تصور إبداعي هنا.

وما تلجأ إليه سلمى النعيمي محاولة أخرى في معاينة المحظور، ومكاشفة لعالم المخدع، ولكنه عالم مفكَّر فيه، ومعاش بأكثر من صيغة، حيث السرد يتشكل على لسانها، والمؤخرة لا تغيب عن النظر، وما وراء النظر (لم أذهب أبعد في التأويل لأن «المفكر» قال لي كعادته: عندي فكرة. يقترب من السرير، أنبطح على بطني رافعة ظهري معتمدة على ذراعي، هو خلفي ولا أراه، تمر كفاه بإصرار ترسمان حدودي من الكتفين إلى الفخذين لتستقرا على مؤخرتي، يشدني إليه، ألتصق به أكثر كي أمتلئ به أكثر، أدفن وجهي في الوسادة لأخنق همهمات لذتي المتوحدة مع حركاتنا وكلماتنا. كنت أعرف أن الجماع أفحشه ألذه، ومع ذلك كنت أحاول أن أكتم حتى أنيني)[٥].

الأنثى تتبع الذكر، والذكر واضع الخطط، كما هو شأن الصياد في علاقته بفريسته المجازية هنا، والظهر عتبة مبارزة أحادية الوجه، لأن الآخر في وضعية الاستسلام، إنه المرئي، خلاف المرئي (من فوق)، إذ يمارس دور المنتصر (على من؟)، على نفسه أكثر، لأنه يؤكد مواجهته لصورة الأنثى المركَّبة، للمؤخرة التي يتلذذ بها، أو بالتوضع عليها، ولا يرى سوى ظهر أنثاه، كما لو أنه يمارس الجماع الذاتي (ينكح نفسه)، لأن الإتيان من الخلف، حتى لو أنه (في موضع الحرث)، كما يذهب البعض، شطب للمعلم الجسدي الأهم (جهة الوجه، والظهر)، بينما تكون الأنثى هي المستجيبة، حتى لو أنها أشهرت تلذذها، إذ تكون مسكونة به، لكونها هنا: مطيته، وما في التعبير المألوف هذا، من تحويل لا إنسي لمفهوم الجسد الأنثوي.

يغدو الوصف لما هو مستثار فاعلاً في إذكاء نار الفتنة، فتنة الجسد، وما هو خامد نشاطاً، كما أن الوصف كفيل أحياناً، بإيقاظه من الداخل، كما لو أن الرسم إشارة إلى المتوافر، والجاذب للنظر الحسي، أي: الشبقي، كما يذهب رشيد الضعيف (وحين اجتازت المسافة بين غرفتها والحمام كانت شبه عارية: صدرية بيضاء تخفي نهديها، وتنورة تستر جسدها من الوركين حتى فوق الركبتين)، ولاحقاً (توقفت عند الوسط، حيث مثلث الشعر لا يحترم حده فيطفح في كل الجهات. أحنت ظهرها كثيراً لتتأمله لأنها منتفخة البطن حبلى.

وفخذان ممشوقتان ممتلئتان. تحب ساقيها كثيراً...)[٦].

الروائي لا يتوقف عند حدود الوصف، وإنما يعتمد رؤية ثقافية مختلفة لمفهوم الجسد، وخاصيته الاجتماعية، والأسلوب السردي المختلف، عما كان متداولاً عند الآخرين، إذ إن من النادر التذكير بعملية وصفية كاشفة كهذه، يتحرى معالم الجسد، فكل عبارة ترسخ في الذهن، قيمة اعتبارية ما، ذاتية واجتماعية، ويمكن، بناءً على ذلك، تصور المؤخرة، حيث الجسد عارٍ أو شبهه، موضوعاً لأكثر من تأمل، لأن المرأة حبلى، والاستثارة تكون متنازَعاً عليها، بين رغبة في جسد (مسلوك) سابقاً، وممهور بعلامة ذكورية، وملكانية معينة، ورغبة في المحظور، من خلال الوصف، لكون المرأة ذاتها، وإن كان السارد ذكراً، تتأمل جسدها، وضعها، لنقل سرّتها إلى الخارج..

يوسف المحيميد، يحيل الجسد إلى موضوع للتأمل، وفي وضع آخر، وعلى حدود حمّامية، وبانطباع آخر (خرجت من حمام النساء المجاور امرأة ممتلئة إلى حد ما، مرَّت أمامه وقد رمقته بعينيها الظاهرتين من نقابها الأسود، كانت تشبه المرأة التي حاول أن يساعدها قبل أن تطرده وتشتمه، بل إنها هي ذاتها، وقد تأكد من يدها البضة البيضاء، التي لامستها يده سهواً لحظة حاول أن يضع يده على مقبض حقيبتها الثقيلة. تابعها بنظرات شاردة، لم يكن ذهنه حاضراً وهو يرمي بنظراته صوب عجيزتها الضخمة.... إلخ)[٧].

الموضوع، عبر العنوان باثٌّ صداه، لأن الرائحة لا تهدأ، إنها تشد الآخر، والرائحة المنتشرة، بقدر انتشارها تشد كم يشمها، كما لو أن الجسد بنية شمية ذوقية معاً، ولكنه بنية بصرية، كما هو الوصف السالف، وربما كان النظر مرتبكاً، في الوصف، بين (امرأة ممتلئة إلى حد ما)، أي إن المؤخرة، ليست بالصيغة التي يمكن تصورها (ثقيلة)، و(العجيزة الضخمة) المختلفة عن الأولى، ولعل هذا، يتركز على مدى انتباه السارد، وموضوع جسدها ماثل أمام ناظريه حقيقة، وتخيلاً، كما هي الاستثارة البصرية، وتفعيلها في دقة الانتباه، والانجذاب يتنوع هنا.

الجسد الأنثوي لا يخفي المؤخرة، باعتبارها سنترالاً جسدياً، كما يسمح الوصف بذلك.

إن الإدلاء بشهادة بصرية، هو بمثابة كشف مكاني، نداء لإجراء تحرٍّ، تصعيد بفعل الرغبة، وما المؤخرة إلا المرتع الخصب لذكورة ناطقة بتاريخها، بقنصها الجسدي (كانت أنفاسه تتصاعد بسرعة وقبل أن يسقط عند ركبتيها ليقبلها من الساق المزينة بالخلخال الذهبي، مد يده الراجفة ليتحسس جسدها، مرر أصابعه بخوف على الفخذين الربلين، ثم هبط إلى حجرتها...)[٨].

الروائي علي بدر، في موصوفه، ينير عالم الجسد، من خلال تحريك الأطراف، والجسد مستند إليها، والجسد بدوره، يتبدى قابلاً للانجذاب إليه، كما هو الوصف المقدَّم، إذ يكون بمثابة لائحة مشهديات تتركز على مكونات الجسد الأنثوي، إنماء للرغبة الذكورية، كما هي جارية فعلاً.

إن كل محاولة مبذولة، وهي ممكنة التخيل، تمرين على الدرس، على كيفية نيل المرغوب فيه.

والامتلاء اللحمي للجسد، هو تقرير واقع حال الجسد الأنثوي، إرساء للرغبة الذكورية داخلاً.

وفواز حداد، يلعب على المتقابلات، كما هو مفهوم الطباق في السرد، أو فعل النقيض في نقيضه، على طريقة (والحسن يعرف حسنه الضد)، فالبحث في المؤخرة، مكاشفة لمنبتها، للقاع الاجتماعي، للزمن الذي لا يمكن أن يكون إلا زمن تاريخ، وزمن أحداث تسمي وقائعها وبنيها أو بشرها، والصراعات التي تحيط بالمؤخرة، تشخص الجسد دلالياً، كما في هذا المشهد (رغم أن الراقصة كانت بكامل ليونتها وعتادها من الأثداء الرجراجة والبطن المكشوف والصرة الغائرة والفخذين المربربين، وبرفقتها الطبال المطبل، والدربكاتي والفقاش وصاحب المزمار، الذين سرعان ما تواروا بين الحضور، يراقبون العرض معهم أسوة بهم ومن دون مخاطر)(٩)، فالإمعان في الوصف، إمعان في التعارضات القائمة، وغير المرئية بدقة، وما يحيط بالمؤخرة، هو ذاته حراك اجتماعي، يشير إلى المحفزات، بأبعادها الثقافية، والطابع الجمالي لها.

وهذا ما يمكن معاينته لاحقاً (ما أروع جسدها!! أقبل عليها بكليتي... ما أروع جسدها!! حمام عطر وعرق يغسلني، بياضها الوردي يطرد مخاوفي، بطنها الأملس، سرتها، ربلة ساقيها، تذهب بأوهامي. تتناولني، تلتهمني أم ألتهمها، من الظهر أم البطن، من النقرة أم العنق، من الفخذ أم الردف؟ نتفانى في التلذذ، أئن فتتأوهين، أنشج فتصرخين، سديم شهوات، ونواح آهات. عجيج الزمن يتخامد، وحمّات الفناء تفنى... إلخ)(١٠).

لسنا هنا، بصدد نشيد إنشاد، يتمحور حول الجسد الأنثوي حصراً، ولكنه توأم تاريخي له، إنما واقع حيرة جسدية، حيرة واقع، التجاء إلى مكان، يُتعزَّز من الداخل، فهي إيروتيكياً خلاص ما، والمؤخرة التي تتحرك في نطاق الرغبة، بكامل دسامتها، مواجهة لواقع، أو إشهار فيه، ويظل القارئ منقسماً على نفسه، بين الرغبة في الفناء في الجسد، بتسلم المؤخرة، كما هو الإرث الحركي التاريخي، في الغرف من الجسد الأنثوي، أو

الفناء دونه، كما هو الواقع، وفي الحالتين، ثمة خلل في المعاش، ثمة أنوثة واقع، ترسمها الذكورة المهزومة في ذات الواقع.

وهذا ما ينبري للعيان الذهني، إن جاز الدمج، في روايته الأخرى (مشهد عابر) الصادرة حديثاً، والتي مُنِعت من التداول، لأسباب يقررها الجسد المتشظي في الرواية، بكامل مؤخرته.

الجسد يستحيل أشبه بدائرة الطباشير القوقازية، ما دام الذي يستأثر به، هو الذي يتكفل بدور قيادة اللعبة، والاستئثار بالنتائج، ومن إحدى خاصيات الجسد الكبرى، قدرته على تمثيل كل القوى الكونية، على تحويل المجتمع، من حيّز العلاقات الاجتماعية، والقيم العالقة، وتلك المقدَّمة أو المفضلة على سواها، وتلك المكتَّم عليها، فيكون العمر، والمقام وموقع الجلوس، والقول الملقى بصدده، للنظر في وضعه، قرطاساً لحمياً، ذاكرة تاريخ ملموسة (داهمه إحساس بالرهبة من منظر الفتاة الضخم، بدينة عريضة ومفلطحة، من النوع الذي يقال عنه، لا يدخل من الباب، لكنها دخلت. جلست على الكرسي فتدلت على أطرافه كتل اللحم من ساعديها وفخذيها. أحاط بعينيه سمنتها المترهلة، وأمعن النظر في التكويرات النافرة لجسدها... إلخ)[١١].

الوصف الصاعد بمفعوله الحركي، مخفِض بفاعله القيمي، لأن ثمة خطاباً، كما هو السارد الذكري، ومن خلال تدلي اللحم، كما لو أن ثمة عمرانياً، على وشك التصدع والتداعي، ولهذا، لا تكون المؤخرة المطمورة، داخل كتلة اللحم البيدرية، إلا التعبير الدال على انخساف حالة، هي ظاهرة تكوين رغبة مضادة، تحول دون النظر إلى اللحم، إلا باعتباره مخوّلاً، وأن المؤخرة المرئية، تقديراً، تتحرك على الحافة القصوى لمجموعة القيم الهشة، هشاشة الواقع ونخره.

وإذا كان حداد، يري ما يثير الفضول، لمكاشفة هذا المهوَّل، فإن فيصل خرتش، يري، من داخل الحمام، ما يستحق المعاينة، وما يجلو الحمَّام، ويستقرئه (تدخل الواحدة، تخلع مئزرها، تفرده على الباب، وتسوّيه بشكل أن لا يظهر شيء منه، لكنه يميل إلى الأسفل، ويبرز ظهرها وعجيزتها وساقيها من الخلف. وتلتجئ بطرف الجرن الداخلي، ولأنها تعرف أن عيوناً ستراقبها فهي غالباً تدير ظهرها إلى الباب)[١٢]، ليكون الحمام شاهد

عيان، من خلال العيون البصاصة، والسخونة التي يستولدها الجو الحمامي، تماثل عالم الرغبة الجسدية، وحتى الإفراز المختلف، ولكن تبقى الذكورة أكثر قدرة على التصرف داخل الحمام، كما لو أن الحمام هذا، وشَّاء يحمل سمة الذكورة، حيث تتفتح رغبات الأخيرة، بينما الجسد الأنثوي، يتفاعل مع خاصيته في الاستعداد الإيروتيكي، ولو التخيلي، وفي التليين والتمرين، وتغيير الوضعية والتمسيد والقابلية للاستهواء، والاستسلام كثيراً لجملة الرغبات التي تراقَب، وفي حركية المؤخرة، وهي في حالة الوقوف، أو التربع، أو التحرك، إرسال إشارات، تُستقبَل، إذ تكمن عيون، ربما يُستغفل عنها، وعلى هذا النحو، تكون المؤخرة العلامة الأولى، في التعريف بالجسد، بالمجتمع الذي يتحرك قيمياً داخله، مثلما يمارس استخراجاً للجسد المكتوم من مجهوله إلى معلومه (وترجّ مؤخرتها الفاتحة اللون من وسطها، ترجّ من الثنيات التي تصلها بساقيها، فتشعر أن مؤخرتها ليست عربية، أي هي أوروبية مستوردة، وهذا غزو ثقافي يرافق الغزو العسكري.... إلخ)[١٣].

الحمّام وفي تركيبته الشرقية، تشريق ذكوري غالب، للجسد المطلوب أنثوياً، دخول في مواقعات صاخبة، إنما في صمت، خلع لتاج الرقيب الداخلي، وجنوح إلى الفسق الضمني، ونشدان للمختلف، حيث رطوبة الجسد، تمهيد لإخصاب مرغوب فيه، ومن الصعب، إن لم يكن مستحيلاً، بقاء الجسد، في حالة الحيادية، لأن مؤثرات الحمام، بمقوماته الصلبة والسائلة والبخارية وغيرها، وحتى ما يشبه الحلم، من خلال الغمامة المائية المنتشرة، هي التي تستشرف سره، وهذا ما دفع بخرتش، كما يبدو تقديرياً، إلى البقاء داخل الحمام أكثر، لأن ثمة مكاشفة أكثر للمؤخرة، ودراية بمعالمها المختلفة (خلعت ثيابها الداخلية، فظهر طولها الذي يستند على عجيزة تشبه تفاحة منسية في ثلاجة قطعت عنها الكهرباء لفترة طويلة)[١٤].

إن العالم الحمَّامي، هو بهجة الجسد، من جهة المؤخرة، فرصتها في أن تكشف عن محيطها، أن تتعرض للرؤية المحيطية، أن تكون مجالاً حياً، لإظهار الكامن في الذات، كما يتلمَّس هذا، فيما جاء في رواية الطاهر بن جلّون (... في ثنايا الجبين وراحات اليد والأذرع والسرات كنت أقرأ، وللريح أمنح نفسي. وعند بلوغي الأرداف، كنت أوقن أنها نهاية الرحلة، فأدوخ، وأكف عن كوني محور اللعبة، إذ أصبحت إحدى خاناتها...)[١٥]، إنه الشعور بالأخرى، برؤية الجسد في انغماره بغلالة الماء المنسابة، برؤية

المؤخرة وهي تتحرك، لأنها قاعدة الجسد، إذ يقطر من حوافيها الماء، ليزيد في الرغبة ولَه المكاشفة أكثر، وله المراهقة الذاتية، والاحتراق، على ذات المحيط اللحمي، من خلال الملامسة، أو متابعة البصرية، ولتكون المؤخرة صاحبة الفضل في نيل اعتراف الجسد الفتي، الجسد المكتظ بالرغبات المستولدة، حمامية الطابع، بما يكابده في واقعه.

إن اليفاعة، والصبوة الناتجة من التفتح العضوي، وسخونة الجسد في الجانب الآخر منه، داخلاً وعمقاً، إحالات الرغبة التي في الانتظار، والإيذان بتجلي اللحظة، وبحسب المجتمع والثقافة، والمجال المعدّ لذلك، وهذا ما يعترف به عبد الكبير الخطيبي، إنما على لسان سارده، الذي يعتبَر مجسّداً إياه، في بدايات التكوين الجسدي، ومؤخرة المرأة معبره إلى الضفة الأخرى (عندما عدت إلى ذوي، بعد سنة، اعتدت هذا التمتع المبكّر مع خادمة، أحببت تلك المرأة. كنت أحب دفء فخذيها المكورين، إذ أتسلق بطنها وأنا ناعس)[١٦].

ثمة إيغال في شفافية الجسد، قلبٌ له من الداخل، من خلال التعبير النافذ، إذ اللغة علامة إيقاف للرغبة عن التدفق خارج نطاقها اللحمي، مثلما هي إشهار بالتحرر، بالخروج إلى الفضاء الرحب، بحسب قوة الإرادة، ومصداقية التعايش مع الرغبة، بحسب الطريقة التي تكون المؤخرة فيها واضحة، مصرَّحٌ بها، وكفالة الجسد التي تقع على عاتقها، بسبب موقعها في السمع والبصر.

لكن سليم بركات، يجد في مكاشفة الجسد، وفي المؤخرة، بالاسم أو بدونه، مجالاً للتصور، وللذهاب بالجسد بعيداً: الجسد المجتمع، الجسد النذر الأول والأخير لذاته، للرغبة الماكنة فيه.

كما في مراح مشاهداته ذات يوم، وكيف يتجاوز التفكير فحولة الديكة (وإنما في قدرتها على اكتناز اللحم كما تكتنز «مارغو» اللحم في فخذيها وردفيها)[١٧]، وهذا ما يتضح في مشهد لحمي آخر، لحظة التوقف عند وصف للراقصات (وجعل الراقصات مشاعاً لمن يريد أن يمتع عينيه بفخذين لا يتوسط ملتقاهما شعر أو زغب، بل رابية حليقة من اللحم الصرف في حجم قبضة اليد..)[١٨]، وأخيراً وليس آخراً، كما في تصوير مشهد مواقعة أخرى (فبدا نصفها السفلي عارياً، مستديراً، كتلة من الاستدارة البيضاء التي لم تلامسها شمس، وجلست فوق فأره)[١٩].

ثمة نوع من المناظرة الضمنية مع اللحم الآخر، لحم الجسد، اللحم الذي يقابل لحماً، ولكنه اللحم الحي، الذي (كلما ذقتَه طلبت المزيد)، بالمعنى الذي يبقي اشتهاءه التلذذي قائماً، واللحم الذي يحيل قانونه الطبيعي (الحيوي الضمني)، خاصيته اللحمية، وما يعتمل داخله من تغيرات، أو تحولات أحوال، إن جاز التعبير، من حرارة أو سخونة، أو تصلب، أو امتداد، أو توتر، أو سريان فعل ألم، أو نشوة، أو ارتخاء، أو رغبة ما، في الآخر، باعتباره اللحم الذي يعدُّ في بنيته اللحمية، وكما هو مرغوب فيه، ما يبقي نظيره، وقد بان مختلفاً، في انتظار رغباته، فيكون الآخر الراغب اللحمي، وهو المرغوب اللحمي، ما يبقى له المادة الخام، وماذا يُفعَل به، كيف يجري تصريفه، والمؤخرة تبقى في الوسط، مثلما أنها تظل شاهدة على حدث مثير للغرابة، وعلى وضع لافت بتركيبته القيمية، إنها مدخل فضائحي، مثلما أنها المعبَر الأكثر لإثارة لقول ما يمكن قوله، من وجهة نظر كاتب ـ شاعر ـ روائي، وتأكيده، على طريقته، بجعل المؤخرة في الواجهة تخيلياً. بمعنى آخر، حين يكون اشتهاء الذكر لأنثاه، كما لو أنها كائنة به، ومن أجله، فإنه يتحسس جسمه، ولكنه، بطريقته، ولكونه ذكوري العلامة، يتحسس جزءه السفلي، في الجانب الذي يعتبره علامة فحولته، تمسيداً، أو تلمساً، أو إشعاراً ذاتياً، مقابل الأخرى، نوعاً من الإعلام البصري، أو المرئي، أو الحسي المدرَك بدلالته، بينما الأنثى، وكما هو مقتضىً منها، ولكي تكون رواية الجنسانية أكثر ضلوعاً في الحِرفية التاريخية المتوارثة، فتتحسس جسدها، بدورها، تتحسس محيط المؤخرة، وما تستبطنه، تمسد ردفيها، وما بينهما، تمرر عليهما يديها، ذاتياً، أو عن قصد وظيفي، وكأنها تعد (طبق الآخر)، أو تعرف في التو، ما يعنيه تقدمه منها، أو حركته تلك، أو كما لو أنها تدرك، بحسيتها التاريخية المتوارثة، وكما هو مطلوب منها، ولو لاشعورياً، ماذا يُطلَب منها، كمخلوقة أنثى، كلحم يتدبَّر أمره في سياق الذكورة المتقدمة، في حوار، لا يتطلب رفع صوت، لأن المرئي يتكلم هنا، والحركة المنظورة، تحدد العلاقات وتوجهاتها طبعاً!

يمكن الروائي أن يتصرف بدوره بالمشهد المرئي، وهو تخيلي عنده، أن يشذب الحدث، أو يسمي ما يريد، تاركاً للقارئ حرية البحث الخاصة به، لمكاشفة اللامسمى، اعتماداً على رؤية فنية، نعم، ولكنها رؤية تراعي اعتبارات قاعية، وذاتية، كما الحال مع غالب هلسا (انتفضت واقفة ــ خلعت ثوبها وألقته على الأرض، وأخذت تتعرى. عندما انتهت وقفت أمامه طويلة شامخة، قمرية وسط الظلمة، جسدها يبرق بلمعة فسفورية، وهي تقف محنية الرأس ترقب كفيها وهما يمسكان بثدييها ويرفعانهما..)[٢٠]، ثم قفز

على عبارة مقدَّرة، يسهل توقعها في ذهن، أو متخيل الروائي ذاته، ثمة مؤخرة، تركها نهباً لتصور القارئ، مثلما أنه أرجعها إلى الخلف، مثلما أنه لم يشأ تسميتها، وإن كان تقدير التسمية جلياً، لأن ثمة عُرفاً ما، كان يُتشبَّث به، بطريقة ما داخله.

في مكان آخر، يسرد حكاية جسد له صلة بالمكان، وعلى لسان الشخصية الروائية (فلإدراك جمال المرأة العراقية ينبغي البدء من البداية، انطلاقاً من عريها وهكذا بالنسبة إلى سهام، فما كنت أظنه ــ وهي ترتدي ملابسها ــ سمنة وترهلاً، تكشف في عريها عن جسد مكتمل الأنوثة. جسد كل ما فيه ينحو إلى الاستدارة: الكتفان، والوجه، والعنق، والصدر والنهدان، العجيزة. الساقان استدارة كاملة، تشع مهما تلك اللمعة الأنثوية اللدنة)[٢١]. ما يمكن ملاحظته، بلون آخر (عيناه تغتذيان بالأزهار الحمراء تشتعل وسط خضرة الشجر، بثمار البرتقال تومض بوهج فسفوري خلال الأوراق الداكنة الخضرة، بفتاة تسير أمامه بملابس رقيقة، مختزلة، ساقاها الطويلتان بلون العسل، ممتلئتان ومنسقتان، تنبئان بأنوثة مبكرة، بعشاق كثيرين قادمين...)[٢٢]، وبوضوح شعري، حين يصف مؤخرة إحدى نسائه الروائية الأخرى (أردافها الواسعة تصبح أجنحة)[٢٣].

لا أظن أن ثمة ما هو مخفي في التصوير، من ناحية الموقع التخيلي، واللعبة في إصابة الهدف، إن جاز التعبير، من جهة إبراز ما يلزم بتقدير معين، كما في عبارة (اللمعة الفسفورية)، المكررة في روايتين عنده، ولكن المؤخرة تظل سباقة إلى التجلي بكتلتها اللحمية انطلاقاً من نوعية العلاقة الجنسانية، مع الجسد، ومن يكون السارد، حيث مؤخرة السارد الذكر، غير موصوفة، ولا وصف لأي جسد ذكر في الرواية هذه أو سواها، عند غيره، بالمقابل.

القول ذكوري، والمؤخرة في المقام الاعتباري الأول تقديراً، وهذا ما يُعرَف به جبرا ابراهيم جبرا (وامتدت فخذا سلمى الصلبتان الممتلئتان على البلاط العاري كشيء ذي جمال رائع ترِك خطأً وسط الأثاث، ككسرة من تمثال في غرفة مهجورة)[٢٤]، وفي مشهد آخر، في الرواية ذاتها، عما يخص سلمى ذاتها (نهدا سلمى الأبيضان وفخذاها المترفان ــ التي كلما عرضت عليَّ كنت أنفر منها وأشتهيها ــ اختلطت تمام الاختلاط بصورة جسد سلافة الأسمر)[٢٥]، ففي متخيل الروائي ثمة ما هو حاضر، ما هو متحرك

في متخيله هذا، طالما أنه مارس تعرية للجسد، وأنه شخص بناظريه إلى المؤثر عنده، كما يقول الوصف، وإنما جعل المأثور دون تسمية.

هناك تحرك للكاتب، رصدٌ لمن يهمه أمره في الوصف، استراتيجيا في البناء، وترك ما لا يمكن التذكير به، كما رأينا، رغم شفافية الحالة النفسية المنظورة، فهو عندما يقول بلسان أحدهم روائياً (وما أن عادت بقوامها الفارع وبشعرها الطويل في فوضى حول وجهها الشاحب..)[٢٦]، ترك أموراً عديدة، وربما كثيرة، في عداد صنافة الجسد، وتحديد، في خانة المأثور في الجسد، حيث عبارة (القوام الفارع)، تدفع بالقارئ، إلى تخيل كل ما يحمله القوام هذا من مواصفات تخص الخصر، الردف، حركة الجسم... إلخ، لجعل الصورة المتخيَّلة أكثر استثارة.

والوضع مختلف عند الطاهر وطار (استرق النظر إليها، صدرها منتفخ. خصرها ضامر. عجزها ممتلئ. وركها منفرج. فخذاها ممتلئان. ساقاها مفتولان..)[٢٧]، حيث الوصف لم يستثن شيئاً، وإنما وضع القارئ في سياق تخيله، ومحاولة الربط بين المسميات، وكذلك الموقع الذي اتخذه الروائي، وهو يطوف في مخياله حول شخصيته المبتدعة هذه، ولعل العراقي، لا يتخيل هكذا، عندما يعرّف بجانب من الجسد الأنثوي، أعني بقوام ما (وبعد ظهر اليوم التالي استقبلتهما الخالة نشمية بثوبها الهاشمي الفضفاض الأسود الذي يشف عن قميص داخلي أزرق، وفوطتها تتهدل على صدرها، امرأة ناء جلدها بما يحمل من لحم وشحم)[٢٨]، فالثوب أضفى على حركة الجسد بعداً آخر، والمؤخرة المرئية تقديرياً، يمكن النظر في أمرها من خلال الجملة الموصوفة وباقتضاب، ولكنها جملة لماحة بدورها، بالنسبة لوضع الشخصية هنا.

الموقف هو الذي يحدد السمات المطلوبة، وقدرة الكاتب في المجاهرة بموجوداته الإبداعية، وبطبيعة الموضوع، والمكان والزمان، إذ إن المصري يوسف إدريس، في مواجهته لشخصية قروية، وكيفية التعريف بمؤخرتها، مجازياً، كان له هذا الوصف (غير أن نبوية التي تتميز عن نساء العزبة بأرداف وارفة وخلخال فضة سميك يكاد يطبق على نهاية ساقيها المكتنزتين...)[٢٩].

وعلى لسان السارد الرئيس، مصطفى، لا ينسى الروائي السوداني الطيب صالح، كما

يظهر، أن يدقق في حدود رغبات شخصيته المبتدعة، وهو في عالم الغرب، في حضرة نساء، يشتهين فحولته، وهو يشتهي، بدوره الأنوثة الفائرة فيهن (استقرت عيني فجأة على امرأة تشرئب بعنقها لرؤية الخطيب، فيرتفع ثوبها إلى ما فوق الركبتين، مظهراً ساقين ملتفتتين من البرونز، نعم هذه فريستي..)[٣٠]، ليأتي وصف حسي آخر، تلبية للرغبة الوالهة (وظلت هي واقفة أمامي. قامة ممشوقة تقرب من الطول، ليست بدينة ولكنها ريانة ممتلئة)[٣١]، حيث الوصف يكون مناسباً للجسد، بانتمائه الاجتماعي والثقافي، ويستمر الوصف تبعاً للمرغوب فيها، حيث تتنوع نساؤه الإنكليزيات (.. إنني أحس بعطف خاص نحو إيزابيلا سيمور. مستديرة الوجه، تميل إلى البدانة... إلخ)[٣٢]، ولأن البيئة مختلفة، وفي عالم اجتماعي وثقافي مختلف، يأتي الجسد منظوراً إليه، من زاوية مغايرة، أي في بلده بالذات، هذه المرة (ومرة ضجرَت من عبث امرأة بدينة بها، وشعرت بذراعي المرأة الغليظتين تنطبقان عليها، كأنهما فكا حيوان مفترس، وبردفي المرأة المثقلة وعطرها القوي، كأنها تخنقها.. إلخ)[٣٣]، إن الرؤية الفنية تتبع مغذياتها الاجتماعية.

وغادة السمان، عندما تعتمد الوصف المتعلق بشخصية ما، فلكي يكون وجهاً من وجوه المكاشفة، والمقاربة التخيلية لها، وفي الوقت ذاته، لكي يكون ذلك بمثابة تحديد موقع من المنظور الجسدي هذا، وخاصيته، كما في مستهل إحدى رواياتها (تأتي صبية حلوة تودعها أمها. الأم محجبة وتبدو على ثيابها رقة الحال، والفتاة ترتدي ثوباً قصيراً جداً يكشف عن ساقين شديدتي البياض والامتلاء..)[٣٤]، كون العلاقة الجيلية (ما بين جيلين)، جلية في الوصف، كما لو أن ذلك علامة مؤكدة، لإبراز مفارقة التكيف مع الواقع، نفسياً، على الأقل، وحيث لا إشارة إلى جانب آخر، ربما، لأن هذا (الآخر)، يجب تجاهله، استناداً إلى تصور معتقدي، أو جمالي، من ناحية المؤخرة، حيث المنظور متصوَّر، وما يعلوه تُرِك في خانة المتخيل ليس إلا.

وأحلام مستغانمي، رغم أنها مأخوذة بغواية القول الشعري، في الكتابة الروائية، في الوصف، إلا أنها مقلة كثيراً، في الإشارة إلى محيط المؤخرة، سوى أن الجسد يتكرر ذكره في عمومه (كان نحولها يذكّرني بامتلاكك، وخطوط جسدها المستقيمة المسطحة تذكرني بتعاريجك وتضاريس جسدك..)[٣٥]، إذ إنها أشارت إلى الجسد بصياغات ثلاث، لا تعدو أن تكون اختلافات بسيطة جداً، وكنوع من اللعبة اللغوية، لاستثارة

القارئ، عبر (خطوط، تعاريج، تضاريس)، وليس هناك من اقتراب للمؤخرة كموقع جسدي مهم، هو المؤثر في عرف السارد الروائي، وكما ترتئي الروائية، ولكنها، لا تتردد في استخدام المفردة في وضع مجازي، عندما تشير إلى الصواريخ العراقية التي أطلِقت على إسرائيل ذات يوم، وما تعنيه العملية هذه (إنه ليس أكثر من «تحميلة» وضعتها إسرائيل في مؤخرتها..)[٣٦]، لأن المعنى يكون، هنا، مختلفاً، والمشهد الجسدي المجازي، يفقد علامة التجنيس، بقدر ما يبرِز الذكورة في خانة المشاهدة الرجيمة.

ووليد إخلاصي الكاتب السوري، لديه ميل جلي إلى معاينة الجسد، إلى الأخذ به، في الكثير من مواضعه اللافتة، وتوظيفها في المعمار الروائي، إنه اشتهاء من نوع آخر للحم الطريدة ذكورياً، وبالنسبة للمؤخرة المحسوسة (أقفلت الهاتف وتقدمت من جواد خطوتين وفي عينيها قول «أنا تحت أمرك». كانت مكتنزة فارتج صدرها عندما توقفت فجأة... إلخ)[٣٧]، إنه لم يشر إلى الجسد إلا بالعبارة التي يبقى الجسد فيها قابلاً للتمعين فيه، طالما أن الاكتناز يشي بالباقي، يمثل العموم غالباً، لكون المفردة هذه، تحيل الجسد ذاته إلى مشهد يشغل مخيلة الذكوري كثيراً.

ولعل نبيل سليمان، لا يريد أن يظهر إلا ما يعتبره الفاعل في استثارة المتخيل عند القارئ، أي الوظيفي في الفن، حيث المؤخرة تظل وراء ساتر من الأوصاف المختلفة، والخاصة بالجسد الأنثوي حصراً، وبحسب الموقف، ومن يكون المتعامل مع الجسد هذا، الجسد المعرَّض للعنف الجلي، ومن تكون تلك التي تتعرض للتعذيب جسدياً، في هذا المنحى (يدير الخراء الساعد تدور لويز حول نفسها مثل دجاجة أو بطة أو إوزة أو أرنب أو ديك رومي أو حمل صغير يشوى على نار هادئة، وينهال قمر الزمان بالخيزرانة على ساقي لويز، شعرها، ثدييها الصغيرين، فخذيها، كتفيها، وجهها، أليتيها، خاصرتها، ظهرها، وينسرب الدم بين فخذيها ويبقع السروال....)[٣٨]، فالموقف شاهد عياني على حقيقة المطلوب التقرب منه، أو ما يمكن التعريف به جنسانياً كذلك. ولأن صنع الله ابراهيم، ولأن المعني به إزاء موقف مغاير، وفي مرقص، يكون التشديد على أهم علامة جسدية، هي الصدر، وعلى لسان السارد، بلغة الضمير المتكلم (وأعجبني يومها جسدها الفارع الطويل، الذي تلاعبت بذلة الرقص اللامعة بتفاصيله الرائعة بين الكشف والإخفاء، رغم ما اتسمت به حركاتها من مبالغة. ولاحظت أنها تجد صعوبة في إيداع الهبات التي انهالت عليها، بين نهديها المكتنزين... إلخ)[٣٩].

والوضع بالنسبة إلى الكاتب السوري الآخر والمعروف حنا مينه، مختلف تماماً، من جهة التعامل مع الجسد، إذ تبدو غالبية رواياته، كما لو أنها رواية واحدة، غالباً، على صعيد الاستخدام اللغوي، وفي الموقف من الجسد الأنثوي بالذات، وكيفية توصيفه، وكأن الشخصيات كلها شخصية واحدة، في المجمل، وهذا يحيل القارئ إلى معاينة الذكورة المستفحلة، وصلتها حتى بذات الكاتب.

عنها، وباعتبارها مومساً، وعلى لسان السارد الروائي، يقول: (كانت موردة الوجنتين تماماً، وطربوشها القصير بعرض العصبة التي تحيط به، مائلاً على جبينها، وعيناها ضاحكتان، ومن كل جسمها المربوع، المكتنز، يتبدى مرح غير طبيعي. كان صدرها العامر، الململوم بصدارة من الشيت المزهر، يرتج من ضحكها...إلخ)[٤٠]. وفي رواية أخرى، تتبدى العلاقة واضحة تماماً، بين منطق الذكورة: الصياد المتربص بفريسته، بطريدته، والطريدة، إذ يصف موقفه من الأخرى («شكيبة» يا شكيبة، يا بنيتي، يا صيدتي الغابية العزيزة..)[٤١]، ولاحقاً (عارية كانت، يا رب السماء، عارية وممددة، والنهدان منفرجان، يميلان، في أعلاهما نقطتان جوريتان كما حول منقار الحجل، والبطن أملس. سرته صغيرة، بعجة إصبع وسط «صمونة»، مستديرة مكلثمة، والحقوان بدايتان.. عظماهما نقطتا حدود، وبعدهما تاجان لفاوان، بينهما واد غزير أشهب، والفخذان من حوله جذعا حورة مقشرة، مستديران من أمام متكثبان من وراء، يتكوران ويستدقان من أعلى إلى أسفل..)[٤٢]، ليتكرر هذا، نوعاً ما، في مكان آخر (كان البطن الذي لم تحمل صاحبته ولم تلد، يحافظ على صلابته، على استدارته، مع تجويفين ببكاريتين عند الخصرين، وطعجة صغيرة في موضع السرة، وانتفاخ لحمي قليل عند اتصاله بالحوض..)، ولاحقاً، في سياق وصفي مع المتصوَّر، ومع ذاته المتخيّلة أدبياً، متتبعاً كائنه الروائي، بحمية المعني المباشر (وعندما انحدرت كفاه عن الحقوين، أحس بهما ترتفعان، تتسلقان رابيتين مكينتين من لحم، ونهدان ملمس حرير هندي. وتحومان حول كرتين حارتين، مربربتين، واستشعر أنه يمتلك كنزاً ثميناً... إلخ)[٤٣]، تقريباً، وكما ذكرت، هي اللغة ذاتها، والولع الذكوري بذات الجسد، ولو أن المقامات مختلفة بالنسبة لمجموع الشخصيات، حيث يسهل التوقف عند المؤخرة الأنثوية هنا.

والحال مع نجيب محفوظ، مختلف كثيراً، إذ إن نجيب محفوظ، في مجمل ما يكتب، أو ما كتبه، يتناول الجسد من خلال إشارات تشدد على نوعية الثقافة التي كان يتميز

بها محيطه، تربيته، المراحل التي مر بها، وعاشها، ولكون الرواية تتعرض لواقع تاريخي، واجتماعي، ونفسي، بحيث تنسجم اللغة مع تصورات خاصة، بحيث يتقدم وصف على آخر، وصف متداول، ويترَك الباقي، خلاف ما هو عليه الوضع عند كثيرين تعرضنا لهم سابقاً، وحتى بالنسبة لحنا مينه مثلاً، وحيث إن الكاتب المصري الكبير، حافظ على مسافة مقدَّرة إزاء مشاغل الجسد، وكيف يمكنه البحث في شؤونها من الخارج، كعتبة متقدمة مما هو داخلي، وكرؤية ذكورية كذلك.

كما يصف حميدة من الخارج (بيد أنها تلف الملاءة لفة تشي بحسن قوامها الرشيق، وتصور عجيزتها الململمة أحسن تصوير، وتبرز الكاعبين، وتكشف عن نصف ساقيها المدملجتين..)[٤٤]. إن الوصف يختزل الجسد، وبالطريقة التي تتم الاستجابة الرغبية لرغبة المألوف كثيراً، من خلال التركيز على ما تم وصفه: القوام، العجيزة، الكاعب، الساق. هذه العناصر الجسدية التي تكون علائم على ما يتجاوزها قيمياً، وفي محيط المؤخرة بالذات.

وكما في مشهد آخر (وزاغ بصر محجوب، وترددت عيناه الجاحظتان بين الوجوه الصبيحة والنحور المتألقة، والظهور العارية، والصدور الناهدة..)[٤٥]، وثمة عودة أخرى إلى الحالة الأولى (وأصغى إليها، على شفتيه ابتسامة حائرة، وعيناه تلتهمان جسمها البض بارتياح. فستان مؤدب محتشم ولكنه على تحفظه يكشف عن الساعدين وأسفل الساقين والعنق الرقيق الشفاف، ويشي بقسمات الجسم اللدن المدملج..)[٤٦]، وليتكرر ذلك الوصف الأثير عند الشعراء والكتاب تاريخياً، مع وجود إشارات لماحة، إلى مكتنَزات الجسد الأنثوي، ومن موقع المكاشفة (ورمق بحب استطلاع عنقها الطويل المطوق بعقد لؤلؤي بسيط وأعلى صدرها المنبسط في رحابة، ونضارة الجنس التي تنضح بها شفتاها الممتلئتان الملونتان)[٤٧]، وبعلامات أقل دلالة، حيث التقدير الضمني لما بين الكلمات، هو الذي يرسم حدود المؤخرة في الجسد الأنثوي الموصوف بذكورة عالية (ابتسمت سيدة. وجهها بسام دائماً، وعينها مشعة، وأطرافها تتناوبها حركة رشيقة دائمة ومتوترة... إلخ)[٤٨]... إلخ.

طبعاً، كان في الوسع، المضي، مع قائمة طويلة أخرى، وأكثر تنوعاً، من ناحية الأسماء، في المجال الروائي، واقتباس مقتطفات حول الموضوع، ولكن المأتيّ على ذكره، كما أرى،

يفي بالغرض، حيث إن الروايات المذكورة وبأسماء كتابها وكاتباتها، كانت تتجنب في غالبيتها التحدث، بطريقة ما، عن المؤخرة، وهي خشية نابعة من صلب الموقف الذكوري، أي من الذكورة التي يمكنها البحث في أي شيء، إلا تلك، لأنها بها تواجه حقيقتها كثيراً، كما لو أن العدو في الحالة هذه، يكون هو، وكما لو أن التذكير الحرفي لها، وفي سياقات أدبية، وإبداعية متنوعة، يضعها على المحك، كبنية لحمية، قابلة للعطب، مثلما هي قابلة للهتك، كما هي المؤخرة الأخرى، تلك التي يُتغزَّل بها، إلى جانب المحيط المتعدد الأسماء جسدياً، إذ إن الثقافة السائدة، والمعتمَدة، تظل حارسة الذاكرة الجمعية، ومن الداخل، مثلما تفرز ما يجب أن يقال، أو يُكتَب، وما يجب أن يظل طوع أمر السر، وإلى أجل غير مسمى، لأن التسمية تعريض باللصيق بها رمزياً، تعني:

تعرية الجسد في عمومه، والجسد الذكري في الاعتبار الأول، للأهمية المعطاة له.

وتعرية الذكورة التي تتكتم على مؤخرتها، وهي تحيل موضوعها هنا، إلى مدى أبعد، إلى النقطة التي لا تعود المؤخرة الذكرية ممكنة الرؤية، وبذلك تضعف شهية الرجل: الفحل، والوصف ذاته، لا يعود بذات الأهبة من الحراك الدلالي، وإشباع الرغبة الأكثر سيادية.

والذين تعرضنا لهم، كانوا متفاوتين، كما هي النماذج التي تم ذكرها، وهم ينتمون إلى أجيال، أو بدقة أكثر في هذا المنحى، إلى تصانيف مختلفة، من ناحية الموقف من الجسد، في تنوع وظائفه، حيث كان هناك تقارب بين أعمار مختلفة، وتباعد بين أعمار متقاربة (بين كل من عبد الكبير الخطيبي، وحنا مينه)، وهما متقاربان عمراً، أو بين (سلوى النعيمي وغادة السمان) في الجانب المقابل، المختلف عمرياً، والآخرون يمكن النظر إليهم، وفق تصور كهذا، ومن خلال لائحة الأمثلة المختارة، تلك التي ترينا أن الذكورة، في الحدود العامة، تظل محوَّلة كثيراً.

إذ من السهل أن توجَّه إهانة إلى أحدهم، عبر التذكير بإحدى قريباته، وهذا ما يحصل في الحياة اليومية، ولكن توجيه الإهانة إلى ذات الرجل، وفي ما يعنيه في جسده مباشرة، فإن ذلك يشكل إهانة مركَّبة، في الغالب الأعم، إذ يتم تحويل الرجل، كما هو متصوَّر، إلى أنا الأنثى: المطية..

ولعل هذا القول، وما تم التعرض له سالفاً، يظهر لنا، للقارئ، لي أنا، على الأقل، مدى التفاوت الكبير، بين ما يقوله المرء عن نفسه، عن جسده: جسماً، وهو مدجج بالذكورة، بالاسم الصريح، أو بصورة اعتيادية، وإن لم يصرّح بذلك، وما هو عليه جسده واقعاً، وكما هو عليه وضع جسد الآخر: الذكر، وكذلك الأنثى ضمناً. إنها لعبة المؤخرة المؤنثة بامتياز هنا...

وفي المجمل، فإن أغلب من استشهدنا بهم، كانوا يفصحون عن حالات نفسية، وعن رغبات تتربص برغبات أخرى (رغبات الكاتب، وراء رغبات المعتبر ابتداعه الأدبي، الفني: الشخصية الرمزية)، مثلما أنهم يتحددون وفق مسافات، تعيّنها رؤيتهم الثقافية والاجتماعية، وعلاقتهم الذاتية بالمجتمع، وتقويمهم الشخصي لكل مستجد جارٍ فيه.

لكن الأهم هنا، هو أن المفصل الحركي الجسدي العام، يجانب المأثور في النفس الذكورية الميسم، حتى من ذات الكاتبة، في أحيان كثيرة، بسبب الرقابة الذكورية القارة في الداخل، إذ إن أكثر ما يتم ذكره هو العام والمتداول، بينما الموسوم ضمناً، هو المطلوب من القارئ الاقتراب منه، أي: المؤخرة تحديداً، وإن ذلك، يظهر مدى التفاوت بين المقروء بين السطور، وسيطرة جملة القيم الاجتماعية، تلك التي تشد الفرد إليها، والكاتب هو واحد من هؤلاء الذين يسكنون في مجتمع موسوم بقيم مختلفة، وإن الجنسانية، وخاصية المؤخرة المرجّعة إلى الوراء، ومكر اللعبة الفنية في البناء النصي، هي التي ترسم خطوطاً متعرجة، هي هذا المجتمع الذي يُنظَر في أمره، مختزلاً، كما هو واقعه الذي ينأى به بعيداً، كثيراً، عن الحراك الفعلي لما هو تاريخي حيوي.

الهوامش

(١) انظر نص الحوار معه، في موقع (ضفاف. نت) الإلكتروني، بتاريخ ٦ نيسان ٢٠٠٦.

(٢) حول ذلك، يمكن مراجعة الموقع الإلكتروني الذي يحمل اسم الكاتب نفسه، والذي يتضمن الكثير مما يخص الرواية، وما يخص كتابات الروائي، وكذلك الذين تعرضوا لروايته بالنقد، وثمة مقابلات معه أيضا، ولعل أحد النقاد، وهو يتخيل العلاقة الذاتية بينه وبين الآخر، من خلال الرواية هذه، وهو عبد الجبار العش، ومسلّطاً الضوء عليها، يري الكثير من جوانبها، كما يقول:
(إنّ جريمة الاعتداء على مؤخرات النساء بواسطة مشرط واشتهار ابن خلدون بمقدّمته، يدفعنا إلى طرح سؤال علاقة المقدّمة بالمؤخرة!)، ويتضح هذا أكثر في عبارة أخرى (ورواية المشرط تلفّ كذلك في بنيتها السردية حول المؤخرات في حركة دائرية تأخذنا من خرّوبة قريته مروراً بابن خلدون لتلقي بنا عند نهاية كل دورة في حفرة مؤخرة!).

(٣) كما في تعليقات مجموعة من الكتاب والنقاد العرب، وأهليتها في أن تكون الفائزة بجائزة (البوكر) العربية، والمعلَن عن تأسيسها حديثاً، أكثر من غيرها ومنهم (صلاح الدين بوجاه التونسي، وعثمان الميلود المغربي، ونديم الوزة السوري.. إلخ).
انظر حول ذلك، موقع (ديوان العرب) الإلكتروني.

(٤) هذه المقتطفات اقتبستها من الموقع الإلكتروني (منتديات اتحاد كتاب الإنترنت العرب) حيث التسلسل في الكتابة هنا، ليست كما هي عليه في الكتاب، إذ ثمة وصل بين فقرات، وشطب مقاطع. ومن المعلوم أن الطبعة الأولى للرواية، كانت سنة ١٩٩٦، وقد صدرت عن دار (سحر) بتونس، وكذلك الثانية في تونس، إنما عن دار (المعارف) هذه المرة..

(٥) النعيمي، سلوى: **برهان العسل**، منشورات شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٧، ص ١٤.

(٦) الضعيف، رشيد: **فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم**، منشورات شركة رياض الريس، بيروت، ط٢، ٢٠٠١، ص ٨٤ ـــ ٨٥.

(٧) المحيميد، يوسف: **فخاخ الرائحة**، منشورات شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص ٢٣.

(٨) بدر، علي: **بابا سارتر**، منشورات شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص ١٩١.

(٩) حداد، فواز: **مرسال الغرام**، منشورات شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص ١٢٢.

(١٠) المصدر نفسه، ص ٤٧٥.

(١١) حداد، فواز: **مشهد عابر**، دار النشر ذاتها، ط١، ٢٠٠٧، ص ٦٧.

(١٢) خرتش، فيصل: **موجز تاريخ الباشا الصغير**، منشورات شركة رياض الريس، لندن، ط١، ١٩٩١، ص ٥٤.

(١٣) المصدر نفسه، ص ٥٥.

(١٤) خرتش، فيصل: **حمّام النسوان**، دار المسار، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٥.

(١٥) بن جلون، الطاهر: **حرّودة**، ترجمة: رشيد بنحدو، دار ابن رشد، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٢٦.

(١٦) الخطيبي، عبد الكبير: **الذاكرة الموشومة**، ترجمة: بطرس الحلاق، المؤسسة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص ٢٢.
(١٧) بركات، سليم: **هاته عالياً، هات النفير على آخره.. «سيرة الصبا»**، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٢٥.
(١٨) المصدر نفسه، ص ٣٠.
(١٩) المصدر نفسه، ص ٤٥.
(٢٠) هلسا، غالب: **الخماسين**، دار ابن رشد، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص ١٤٥.
(٢١) هلسا، غالب: **ثلاثة وجوه لبغداد**، دار آفاق، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص ١٦٥.
(٢٢) هلسا، غالب: **البكاء على الأطلال**، دار ابن خلدون، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ١٨.
(٢٣) هلسا، غالب: **سلطانة**، دار الحقائق، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص ١٣٠.
(٢٤) جبرا، جبرا ابراهيم: **صيادون في شارع ضيق**، ترجمة د. محمد عصفور، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٧٤، ص ٢٠١.
(٢٥) المصدر نفسه، ص ٢٠٣، ويلاحَظ أن المترجم، قد أنث مفردة الفخذ في الحالة الأولى، وذكَّرها في الحالة الثانية، دون وجود مبرر معين. ثمة عنف آخر، يتطلب بحثاً آخر!
(٢٦) جبرا، ابراهيم جبرا: **البحث عن وليد مسعود**، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص ٧٤.
(٢٧) وطار، الطاهر: **الزلزال**، المكتبة الوطنية، الجزائر، ط٣، ص ١٢٨.
(٢٨) فرمان، غائب طعمة: **النخلة والجيران**، دار الفارابي ــ دار بابل، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ص٥٣.
(٢٩) إدريس، د. يوسف: **الحرام**، مكتبة غريب، القاهرة، د. ت، ص ٣٠.
(٣٠) صالح، الطيب: **موسم الهجرة إلى الشمال**، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، ص ٤٠.
(٣١) المصدر نفسه، ص ٩٢.
(٣٢) المصدر نفسه، ص ١٤١.
(٣٣) صالح، الطيب: **عرس الزين**، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٠، ص ٥١.
(٣٤) السمان، غادة: بيروت ٧٥، منشورات غادة السمان، بيروت، ط٢، ١٩٧٧، ص ٥.
(٣٥) مستغانمي، أحلام: **ذاكرة الجسد**، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ص ٢٣٨.
(٣٦) مستغانمي، أحلام: **فوضى الحواس**، دار الآداب، بيروت، ط٧، ١٩٩٩، ص ١٢٨.
(٣٧) إخلاصي، وليد: **دار المتعة**، منشورات شركة رياض الريس، لندن، ط١، ١٩٩١، ص ٩٩.
(٣٨) سليمان، نبيل: **سمر الليالي**، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٠، ص١٩٣.
(٣٩) إبراهيم، صنع الله: **اللجنة**، دار الكلمة، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ص ٣٧.
(٤٠) مينه، حنا: **بقايا صور**، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٧٨، ص ٢٨٢.
(٤١) مينه، حنا: **الياطر**، مكتبة ميسلون، ط١، ١٩٧٥، ص ٧٧.
(٤٢) المصدر نفسه، ص ٧٨.
(٤٣) مينه، حنا: **حكاية بحار**، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص ١٩٨.
(٤٤) محفوظ، نجيب: **زقاق المدق**، بيروت، ط١، ١٩٧٢، ص ٣٥.

(٤٥) محفوظ، نجيب: **القاهرة الجديدة**، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٧١، ص ٩١.
(٤٦) محفوظ، نجيب: **بداية ونهاية**، دار مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص ١٥١.
(٤٧) محفوظ، نجيب: **الشحاذ**، دار القلم، بيروت، ط٢، ١٩٧٧، ص ٨٦.
(٤٨) محفوظ، نجيب: **حضرة المحترم**، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٧٧، ص ١٦.

شاكيرا: التطهير بغواية المؤخرة النفَّاثة

(كانت رقصة آمنة المميزة،
بها تعلن اعتزازها بجسدها: الخنجر يرتفع عالياً،
ويندفع صدرها إلى أمام، مبرزاً النهدين، ثم يصعد...
تصبح فراشة. تطير،
أردافها الواسعة تصبح أجنحة، وتلتمس الأرض بأصابع قدميها،
لتعاود الطيران.
تتوقف عن التموج، والمراوغة، والقفزات الأفقية.
تتجه إلى أعلى)

«غالب هلسا: سلطانة، ص ١٣٠»

إطلاق العنان الجسدي

ربما كان على شاكيرا أن تكون انعطافةَ الجسد، ممثلَ الهجنة العرقية واللغوية والقارية، أن تمثّل حداثة متقدّمة على حداثة موجودة، في عالم اليوم، أن تكون موجة، ولكنها عالية، وممتدة في عمق البحر الكروي الأرضي، أن تمارس تبشيراً ما، بكينونتها الجسدية، من خلال مجموعة الحركات التي تجعل منها عالمية بامتياز، أن تجيب عن أسئلة مختلفة، تدفع بالمعنيين بالجسد: لوناً وحركة وصوتاً، إلى أن يتنفسوا الصعداء، وذلك لأن ثمة تحولاً ما، في حياتهم، أن جسداً له انتماؤه الجنساني: الأنثوي، يشكل الاسمَ المنتظَر في

عالم الفن، ولكنه الفن الذي يتم سماعه بالعين المجردة، ولو عن بُعد، والفن الذي يقرّب الجسد المنشود، من الجسد الطالب: الجسد المرغوب بكامل أنثويته المصعَّد بها، والجسد الراغب، بكامل ذكورته، وهو العالم ذاته، ذاك الذي يُلهم المعنيين، من الشباب، الطاقة الفاعلة والمتفعّلة الكبرى في المجتمع، بالمزيد من الاندفاع، والشعور بحياة تسِمُهم، لأن الجسد المرئي والمسموع، يتحدث باسمهم، ومن وسطهم، وأن الجسد هذا، هو في بُعد لافت منه: صوتاً وحركة واسماً، يتضمن انقلاباً على الوصائية الآبائية الظاهرة.

وبالنسبة لجنس الإناث أن تكون شاكيرا هذه، وجهاً موازياً، مضاداً معاً، لوجه آخر، يتقدم ذكورياً، وليس ذكراً فقط، الوجه الذي يحيّي في بنات جنسها، ذلك الدفقَ الأنثوي المؤجَّل لمعانقة الحياة، ولتجسيدها داخلاً وخارجاً، كما لو أنها تحمل سفارة رمزية، مفتوحة، تمنح «فِيَزاً» ذات شأن لكل الذين يستشعرون كبتاً، أو قهراً في أعماقهم، وأن ثمة توقاً بالمقابل إلى عالم محلوم به.

لأن الناظر إلى شاكيرا ذات الجسد الهجين، الجسد الذي يتلولب أو يتشقلب جهةَ المؤخرة، كما هو الجسد الذي يدَّخر كامل قوته المرئية، في ذات البؤرة التي تبقي هيبتها محفوظة الحقوق، أو تذهب بريح كل قوة جسدية، وهو الذي يظهر الفتنة مضاعفة، متحركة، على السطح الجدير بالتتابع، السطح الكلي الليونة والتماوجية، أو المأخوذ بالتثني والانبساط، والامتداد، والارتعاد المنظور، وهو نفسه الجسد الذي ينطق خارج صمت كينونته اللحمية، خارج هدوئه، ويعيد الكرة تلو الأخرى، مدركة خطورة السر، خطورة تعميد الناظر المندلع بلسع الذكورة الطافحة فيه، إزاء مشهد لا يقرّ له قرار عمداً، الجسد المتمرئي، والجامع بين حِرفية البحر صخبَ موج، أو انتشاره، ومقام الكثيب الرملي في تحول مشاهده، ومنحى الفراغ، وسطوته فضائياً، في ما يتخلل التثنيات والتعاريج المتشكلة، في المنحدرات المباغتة في محيط المؤخرة، واختفاء أثرها، ليبقى النظر، محيطاً بعلم المتجسِّد، كما هو الممكن التحدث عنه، في أكثر من احتواء لمشهيات ذكوريته.

شاكيرا الأنثى، بداية ونهاية، وربما شاكيرا ممثلة الأنثى التي تتحرك في عش الزوجية المتموج، كما هو المألوف المتداول تقليدياً في مجتمعنا، من خلال عروضها الجسدية: بالصوت والصورة، وشاكيرا النافية عن جسدها كل صبغة انكفائية على الذات، وتحركاً

في ظل الذكر. إذ ثمة العكس، كما في المظاهر التعبوية المرفَقة في أنشطتها الفنية، تلك التي تشير إلى ما هو عالمي، وما هو إقليمي ومحلي، بالنسبة لمناطق التوتر في العالم، كما سنرى، وهذا الأمر، مؤثر، وثمة العكس ــ أيضاً ــ في سعيها الحثيث، لأن تكون نجمة الفن لزمن طويل، أو يكون لها تاريخ حافل بالنجاحات التي لا تُجارى، وكيف أنها أرادت وجهاً أكثر من منافس، لكل من مايكل جاكسون، وألفيس برسلي، وهي على ذات الطريق، وإنما بإيقاع جسدي مختلف، مثلما بأداء صوتي مختلف كذلك.

حيث الحركة التي ميَّزت جاكسون، حركة هجنة جامعة بين فِعلَيْ مواقعة إيمائية، وهو يباعد ما بين قدميه، وكيف أن قدميه هاتين، تتصادمان جانبياً، بنوع من التصفيق اليدوي المباغت، وهما تتقاربان وتتباعدان، وتحتكان بالأرض، مثلما ترغبان في إحداث حركة دائرية، من خلال اتجاهات القدمين، وهما تخفّفان من خبطهما للأرض، وبالمقابل، تمارسان مسحاً (نوعاً من السحق، أو المَعس الأفقي، لشيء ما غير منظور، هش، قابل للانسحاق)، والعودة إلى مجموعة الحركات الأخرى السالفة الذكر، مع هز انتفاضي مواجَه من الأعلى في الوسط، وانحناءة خفيفة، أو تقوس خفيف في الصدر، تكون حركة من نوع مختلف، ولعلها مضادة، أو رداً ما، من نوع آخر، حيث الدوران الأفقي، دون نسيان فيض الهزات الحوضية، تمازجات العناصر الأربعة، بالتمام في المؤخرة القانصة توصيفاً، وهي تبث مؤثراتها في الجهات الأربع، مع ترك المجال مفتوحاً للمشاهد في أن يندمج في سر يُسرُّ بلا مُقرٍّ، أعني أن يستسلم لموجة الاهتزازات المندفعة محيطياً، وهي تكاد تتوحد مع جسدها، وهي تدير مؤخرتها كثيراً إلى المتفرج، وكأنها تستنهضه على طريقتها. لقد انتقلت قواعد اللعبة، وبرؤية مغايرة، فـ(الحية) التي كانت تتحرك على أقدامها هناك، ها هي قد دخلت جسمها، حلت في الوسط، والانسيابية الملحوظة والدائرية في القدمين هناك، استقرت في المؤخرة المحلزَنة.

وفقاً، لمتابعة مركَّزة ومتأنية لشاكيرا، يظهر الموضوع جديراً بتعقب آثاره في العمق، كما هو العمق الحركي للمؤخرة اللحمية والخطيرة، لشاكيرا، المؤخرة الحدث!

تُرى، هل يمكن البدء من هنا؟

تحدثت سابقاً، عن العلاقة بين الرقص والجسد إيمائياً، وأشرت إلى طبيعة الحركات

وتوجهها، من خلال استخدامات معينة، ومتناوبة، بالنسبة لأطراف الجسم، أو لوسطه، للمؤخرة تحديداً، وأن هذا الاعتماد على حركة معينة، في جانب معين، يشكل سياسة موجهة، إنها خطاب الجسد، من على منبر محدَّد، هو البؤرة التي تكون مبعثَها، وكيف أن كل حركة، تعتبَر لغة قائمة بذاتها، وأن الطريقة الكيفية في التفاهم مع الطرف المزكّي أكثر، هي من طبيعة اندماجية أكثر بروزاً كذلك، أكثر إبرازاً لما لم يُكتَشَف بعد، وإلا انتفى البعد الوجاهي للحم المعروض واقعَ حال، كنداء رغبة أعماقية، لها تاريخها الأوابدي، وأن تلك الثقافة السائدة، كما المنتظَرة، هي القادرة على ممارسة تفكيك، وتحريك لدلالاتها، أي مكاشفة سيمياء الحركة الجسدية، في حدود المتاح معرفياً.

كان ذلك حضوراً بحثياً للأنتروبولوجي ديزموند موريس، لطبيعة حركات نجم الروك مايكل جاكسون، وكان ثمة حضورٌ لافت، لطريقة تناول إدوارد سعيد: المفكر المعروف، لجوانب لصيقة بالرقص، وفاعلية الرقص، ولعبة الإغواء الجسدية النفسية، لحظة المصارحة برؤية ذاتية، ترتبط بتحية كاريوكا. ولكن ماذا عن نجمة البوب العالمية، النجمة التي بدت بمثابة مذنب هالي، في نفوس الكثيرين، كما هو مستطلَع، من خلال جسدها النفاث بحركاته، وصعودها النجمي الكبير، أو ذيوع صيتها، وهي لما تزل في الثلاثين من عمرها؟ ما الذي فجّر في شاكيرا هذه الموهبة، أي شعلة شهوة روحية، يمكن اكتناه مصدرها، ومن داخل جسد؟ لا أظن أن مجمل الذين أبصروه للمرة الأولى ولم يحاولوا المعاودة، وربما بنوع من الإدمان عند نسبة كبيرة (وأنا لا أتحدث هنا، من منطلق الإعجاب النفسي، مأخوذاً باستهواء جسدي معين، وإنما كظاهرة، رغم أنها حالة فردية لافتة ابتداءً، وأن وضعاً كهذا، لا يمكّن أياً كان من التقدم ولو إنشاً واحداً، لمكاشفة بعضٍ مما يخص حركية العصا الساحرة داخل الجسد، وهي تخطف القلوب والأعين، لهذا الكم الكبير عالمياً، وهي توحد بين مصائد مختلفين ومتباعدين، في لغاتهم وانتماءاتهم العرقية والمذهبية والثقافية، كما لو أن نجمة ما بالفعل، قادرةٌ على تحقيق الكثير فنياً، فيما هو مستحيل المستحيلات، في المجال السياسي، وفي حدود ضيقة)، وهل يمكن التحدث عن شاكيرا المطربة الشعبية، حواء الحداثية بطريقتها المتفرّعة والمركزة في آن، وعابرة الحدود بجسدها الفائق المهارة بحوائيته البيغبنية (تمثيلاً مجازياً بساعة بيغ بن: الانفجار الكبير)، دون أن تشكل اللغة عائقاً أمام تجليها، ساحرةَ المعجبين بها هنا وهناك، لأن الصوت هو الدليل، كما أن الحركة هي شاهد العيان، وفي البرزخ الدلالي، يسقط نصيف الجسد الموحي، في مُشتهى المكبوت؟!

تُرى، هل من لغزٍ ما، أين يكمن اللغز هذا، كيف يمكن التعرضُ له، في فضائه الواسع؟

وبصورة أكثر دقة: هل من حديث ممكن عن شاكيرا، وهي تهز وسطها، كما يسمي البعض، أو ردفيها عند البعض الآخر، أو مؤخرتها الفاعلة السحرية هنا، ومصدر اللعنة، عند آخرين؟

ربما أمكن الحديث عن كل ما تمت تسميته، والوقوف على محركاته البحثية الخاصة بها جنسانياً!

لكن في هذا الخضمّ الجسدي المتلاطم بمؤثراته، والمؤخرة النجمية في الواجهة، لا بد من لملمة شتات الموضوع، من الوصل بين أطراف الجسد، وفصلها، لمعاينة حد الغواية في كل منها.

إذ إن الاسم، وكما هو معلوم، هو: شاكيرا، والفكرة التي تنتظر إفصاحاً عنها، هي في كيفية التعريف بشاكيرا، ليس على أنها المتقدمة بالمؤخرة فقط، وهذا هو الوجه الأبرز في الموضوع، لحظة استشراف الأعين التي لا تكاد ترف، إذ تركز على المسافة الفاصلة والمتأرجحة بين اللحم المشدود، في القسم المرئي من الفخذين، وهو يتلولب حركياً، واللحم البركاني والمتثني، والممدود إثر كل انحناءة ناترة، أو رعشة مدروسة داخلاً، اللحم المميَّز بتعاريجه التي سرعان ما تستقيم، وتستديم وتعوّم كلاً إغوائياً، بقدر ما تعوّم نظر المشاهد المأخوذ بجماليات تحرّي خفايا المرئي المتماوج ذاك، لتستعيد تثنياتها مع مطلع حركة أخرى، ونهايتها في لعبة كرٍّ وفر، أعلى الحوض: الحد الأقصى من حرمة منطقة الحوض، وإنما على أنها شاكيرا الاسم: أي الشخصية المفهومية فنياً، وشاكيرا، والصخب المرافق، والاستهوائيات الممهورة باسمها، ولأن الاسم هذا، لا يمكن أن يتبدى بجلاء حقيقته كثيراً (على الأقل، بالنسبة لما هو متردِّد عنها، ويُكتب عنها، بصياغة إنشائية، في السلب والإيجاب)، إلا إذا تم الالتزام بالحذر المعرفي، وهو عدم الكتابة، وتصور مؤخرتها ماثل أمام الذهن، وربما في المحيط الشاسع والواسع للقوى الجسدية الحية للمعني بها، وإنما جعلها هكذا، حيث وجه شاكيرا لا يمكن التنكر أبداً لسمرته الجامعة بين تداخل الليل والنهار دلالياً، وتلك الجنسانية الهادرة التي تجلوها، كما هو اليقين بفطنة الحركة مؤخراتياً!

في رحاب الاسم إذاً

ولدت شاكيرا «واسمها الكامل شاكيرا إيزابيل مبارك ريبول» في مدينة بارانكويلا في كولومبيا، بتاريخ ١٩٧٧/٢/٢ لويليم مبارك، أميركي من أصل لبناني، وكاثوليكي، وهو من مواليد نيويورك، ونيديا ريبول الكولومبية، وهذه، يقال عنها إنها من أصول إيطالية وإسبانية معاً، وثمة من يقول إنها من سكان أميركا الأصليين (الهنود الحمر) كنسَب قديم، وشاكيرا هي الابنة الوحيدة لها من زوجها هذا، وإنها منذ صغرها، كانت محط نظر، إذ ظهرت ميول شاكيرا الموسيقية بشكل واضح، ووقف والداها إلى جانبها منذ صغرها ليدعما أصغر أولادهما الثمانية في سعيها لتصبح مغنية مشهورة، لتحقق رغبة كامنة في الأعماق، برؤية الصغير كبيراً.

بدأت شاكيرا كتابة كلمات الأغاني وكانت لا تتجاوز الـ ٨ سنوات، وبدأت عزف الغيتار عندما كان عمرها ١١ سنة، وبرزت موهبة شاكيرا في المدرسة، وفي المجال الموسيقي الغنائي كثيراً، حيث إنها في عمر الثالثة عشرة انتقلت إلى بوغوتا (Bogotá)، وبعد سنة أصدرت ألبومها الأول Magia (سحر) ثم أصدرت ألبومها الثاني Peligro (خطر). ومن ثم اتجهت إلى التمثيل وحصلت لها على دور في رواية تلفزيونية كولومبية. وفي عام ١٩٩٥ عادت إلى الغناء، من خلال: ألبومها Pies Descalzos (حافية القدمين)، حيث كان له دور كبير في نجاحها، إذ احتلت المرتبة الأولى في ٨ دول وباع ٤ ملايين نسخة.

أما عن أغنيتها المنفردة Estoy Aqu: (أنا هنا) فقد حصلت على المرتبة الأولى في كولومبيا وجذبت انتباهاً عالمياً إليها.

وقد كان هذا الألبوم بمثابة إعلان حقيقي عن لمعان نجم مغنية البوب روك اللاتينية، وتبعَ ذلك الألبوم جولة موسيقية حول العالم لمدة سنتين، وقد عززت شاكيرا بها شهرتها في أنحاء العالم هذا، وأصدرت شاكيرا لاحقاً نسخاً برتغالية لأغانيها كي تباع في البرازيل، حيث يوجد لها الكثير من المعجبين، فبيعت أكثر من مليون نسخة في البرازيل هذه وحدها.

عام ١٩٩٨ كان العام الذي اخترقت به شاكيرا العالم عندما أصدرت ألبومها Donde

Estan Los Iadrones «أين اللصوص؟» الذي شهد أول تعاون لها مع المنتج الشهير إميليو أستيفان، زوج المغنية الشهيرة غلوريا أستيفان، وأتى الألبوم مزيجاً رائعاً بين كلمات شاكيرا الجميلة وموسيقى الروك اللاتيني، وقد علق أستيفان على شاكيرا قائلاً: من الرائع العمل مع شخص مثل شاكيرا.. يعرف ما يريد في الموسيقى وفي الحياة على حد سواء.

وانهالت الخيرات على شاكيرا بعد هذا الألبوم، فقد حازت جائزة غرامي واحدة، وجائزتين في مهرجان غرامي للأغاني اللاتينية، كما اختيرت أفضل مغنية لاتينية لعام ٢٠٠١، في مهرجان جوائز الأغاني العالمية، وسميت سفيرة النوايا الحسنة من قبل الحكومة الكولومبية، وأخيراً احتلت صورتها أغلفة مجلات بارزة مثل Time Magazine و Cosmopolitan.

وعن نمطها الموسيقي المميز، تعلق شاكيرا قائلة: ولدت ونشأت في كولومبيا، فاستمعت وأحببت الموسيقى اللاتينية، واستمعت لفرق كالبيتلز والبوليس ونيرفانا، ومع أب لبناني ١٠٠٪، تعلمت حب الموسيقى العربية، وتشبعت بالذوق العربي (هي تغني أحياناً بالعربي، لفيروز وغيرها)، لذا، فأنا خليط معقد (أي خليط خصب وثرٌّ) من كل هذه الأنماط، وهذا ما يظهر في أعمالي الغنائية.

أما البومها الأخير Laundry Service فهو أول ألبوم لها باللغة الإنكليزية، وهو قد أتى بدوره مزيجاً بين موسيقى الـ Tango كما في أغنية Objection وبين الموسيقى المتوسطية العربية، كما في أغنية Eyes Like Yours ونمط البوب ــ روك الذي عرفت به كما في أغنيتها واسعة الانتشار حالياً Whenever..Whenever (أينما كنتَ).

وقد حقق الألبوم نجاحات متواصلة حتى الآن، وذلك في كل دول العالم. والجدير بالذكر أن شاكيرا واجهت صعوبة في بادئ الأمر، في التعبير عن نفسها بالإنكليزية، فاضطرت لشراء بعض القواميس، ولجأت إلى قراءة الشعر الإنكليزي، وكتاب مثل ليونارد كوهين، واحتاجت للجوء إلى غابات الأوروغواي النائية، في استوديو متنقل حتى تستوحي أفكارها من الطبيعة.

وفي عام ٢٠٠٣ ذهبت شاكيرا في رحلة فنية عالمية!

أما آخر أغانيها التي اكتسحت صيف عام ٢٠٠٦ فهي Hip Don't lie (المؤخرة لا تكذب)، وقد أصدرت ألبوماً جديداً سمته Oral Fixation، والتي تبدو فيه عارية إلا من الأغصان، وطابعها الأسطوري وافر المعنى، ومعروف أن شاكيرا تكتب أغانيها بنفسها كثيراً، وذلك بمساعدة Luis Fernando Ochoa وLester Mendez..

ولعل تعددية أصولها، من جهة الأب والأم، ومرونتها في التعامل مع العالم الخارجي، ورهافتها الحسية، وذائقتها الفنية الملموسة، منذ الصغر، ومحاولة التقديم بأكثر من لغة غناء وتفاعل مشاعر، كانت في مجموعها أسباباً محفّزة، لتكون مسكونة بأصداء المكان ثقافياً، وحضور الآخرين، وبسحر الفولكلور الذي يمثل شعوباً مختلفة، وهي تشكل الحامل الرمزي لها مجتمعة.

إضافة إلى ذلك، فإن انتشار صيتها في مناطق كثيرة في العالم، ومنها في مصر ودول الخليج، والترحيب الهائل بها، وهذا الاهتمام اللافت بكل ما يعنيها، من خلال الموقع الإلكتروني الذي يخصها: سيرة حياة، وتنوع أعمال، وصور، ولوحات رقصات، ومواقفها التي تبرزها، إزاء أكثر التوترات التي يشهدها العالم، وفي المناطق الفقيرة، والتي تهددها الحروب: فلسطين، لبنان، العراق، إندونيسيا... إلخ، واحتفاء المسؤولين الكبار في العالم بها، كما في حال الرئيس الفنزويلي تشافيز.. إلخ، كل ذلك، رفع من شأنها النجومي، وأضفى عليها نجومية غير مسبوقة.

Gabriel Garcáa Márquez الحاصل على جائزة نوبل في الأدب كتب عنها من بين ما كتب: (موسيقى شاكيرا لها نغمة خاصة بها، والتي لا تشابهها أي نغمة أخرى. لا أحد يستطيع الغناء والرقص مثلها، في كل الأعمار، بمثل هذا الإحساس البريء الذي اخترعته بنفسها)[١].

وأظن أن الكتابة هذه، ومن قبل رمز كبير في الأدب، وفي الجوار المجتمعي، ليست بالأمر السهل، وإنما تثري معالمها الغنائية، مثلما تضفي حتى على جسدها، وعلى مؤخرتها ملهمة الكثير، ذلك البعد الفولكلوري المركَّب، والجامع بين نكهة عرق دساس، وبدعة عرق جساس!

إذاً لا بد أن نكون بالفعل، إزاء ظاهرة نجومية تكتسح شرق العالم وغربه، وهي النجومية



التي تتقدم على أكثر من صعيد، بمقاييس مختلفة، لأن ثمة نجوماً، عرفها العالم، وفي مختلف الفنون الغنائية، ولكن نجمة غنائية، وبارعة في فنون الرقص مشرقاً ومغرباً، وما يمكن المؤخرة المدَّخرة بأفانين الإغراء، أن تحرك الأنظار والقلوب، وتلتقي في ذاتها كل هذه الانتماءات، وفي بلد، ربما كان التعريف الأكبر به، هو أنه (كوكائيني)، وعصابات مافيا تهريب المخدرات بامتياز، بلد التوترات الأقصى، كما كتب ماركيز فيها الكثير (مئة عام من العزلة، وخريف البطريرك..)، ربما كانت هذه أسباباً أخرى، مهَّدت الطريق سالكة، لنجمة البوپ، وبلا منافس ملحوظ، في منهجها الجديد، دون نسيان شجاعة الإرادة، وحفز الذات على الارتقاء بشخصيتها.

والذي يمكن تلمُّسه في الصور الملتقطة، تلك التي تريها، وفي وضعيات شتى، لا تخلو وضعية منها، من مسحة غواية، حتى لو كانت محافظة، ربما لأنها تريد أن تُظهر بعضاً مؤثراً من الإبداع الإلهي أكثر، أن تظهِر فضلَه الجمالي أرضياً، ودون تردد، ولأنها تسعى إلى أن تبقي أثراً يعرّف بها هنا، هو أن شاكيرا هي في حلبة تنافسٍ، وعلى أعلى مستوى، مدركة تلك المسافة القائمة بينها وبين جسدها، وروحها، بينها وبين الآخرين، وهي تتقن المزج ــ الدمج بين الصوت والحركة، بين النظر والإيقاع، ذاك الذي يغمر الجسد المنساب، طوعَ أمر الرغبة الداخلية، في محاولة تلو أخرى، لطرد أشباح، تخص عالم الوحدة، من قبل المشاهد، لكونه يخرج بناظريه وتفكيره إليها.

وربما كان الممكنَ تفحصُه في الصورة المنشورة لها، وهي تركيب دعائي، ما يشير إلى

خفة المكان الدلالية لشاكيراً، للجسد المتعدد الأنساب، والمتحدي لجماع أصوله، تحدي النظرِ السائد.

حيث إظهارها شبه عارية، وبجوار شجرة، إذ تمتد الساق إلى أعلى، وهي مادَّة يدها اليسرى إلى خلفها، ومتكئة بجنبها الأيسر، من جهة الصدر، إلى ذات الساق الغليظة، والبعد الإيحائي الجنساني، أو الجنسي، وخصوصاً، حين تغطي مجموعة أوراق صدرها النافر، بينما يدها اليمنى، وقد تكوعت إلى الأعلى من جهتها، فهي لا تخفي تفاحة حمراء، مقطوفة للتو، كما يدل اللون، وثمة طفل موفور الصحة، يمد يده إليها، إيغالاً في سر التكوين الأنثوي، وفاعلية الخطيئة المشتهاة طبعاً، وهي تتحدى المصور، والمشاهد، بعريها الجسدي، ودائرة السُرة النافذة إلى الداخل، صورة مصغرة لدلالات جنسية، دون نسيان الشعر الأشقر الذي ينسدل إلى الأسفل، بموازاة النهدين، وما بقي دون الكشف عنه، تبرزه حركية اللون، أي العري المدرَك في عموم الجسد، في الأسفل... إلخ، إن كل ذلك، تدوين تاريخ حوائي، ومحاولة تجسيد الخطيئة، لأن الغواية طاغية، لأن ليس من عائق يمنع من مد النظر، وخصوصاً أن الردف الأيمن، أعني الطرف الأيمن من المؤخرة، يدلي بدلوه في بئر الرغبات المشتعلة، هو الذي يمارس وشاية، لا تنقطع، بما هو مقصود إخفاؤه، تجاوباً مع فن الفوتوغراف، ولعبة التخفي الأكثر فاعلية هنا، من التجلي!

قد لا يكون في وسع أي كان الحديث عن شاكيرا، كمطربة، شاكيرا لا تطرب فقط، وهي التي تزاوج بين الصورة والصوت، بين الحركة الممنوحة للحم مشدوداً إلى بعضه، لحم هو الإيقاع الضمني، ولحم هو الجاري تحويله حزاماً ناسفاً، كما تقول الهزات المتتابعة، كما لو أن ثمة قصفاً من الأعلى يتم، أن ثمة مشهداً شعائرياً، يتوجه أوامرياً من الأعلى، وأن مريدين، مسكونين بنشوة الشعائرية الجسدية، من عباديي اللحم الشبابي الأنثوي نكهة، معرضين أنفسهم، لتقي نِعَم الشعائرية هذه، وأن استهلالاً لمرحلة جديدة، هو الذي يحث على المناشدة للالتفاف حول خطابه اللحمي، وأن المؤخرة النافضة عن هالتها اللحمية، شبه العارية، تعيد كتابة بالنظر، مثلما تمارس مسحاً، عن بُعد، على الأعين، والأيدي الممتدة، وكذلك الحركات المتجاوبة مع الحركة الأم: النطفة الأنثوية البالغة التكوين، والقادرة على الإخصاب، بمعنى ما، في المشهد الاهتياجي الجسدي، وهو مشهد يؤرَّخ في كامل البصر والبصيرة، لأمد طويل جدير به بالتأكيد.

ربما شاكيرا الجسد الكامل، في (الشراكة) الحيوية المتعددة الجنسيات، والتي تعني عموم خيوط النسب الضالعة في نسابتها، ربما كانت على علم بفتنة هذه الجبلَّة الأعراقية، بهذه الطاقة المستمدة، من التدافع المتعدد الجهات، وفي عالم لم يعد يبقي أي شيء في مكانه، وإنما يحلّق به فضائياً، ويقرّبه للنظر، كما لو أنه فاقدٌ بعده الرئيس: الوزن، أو الكتلة، من خلال إحداث بلبلة في المدرك الحسي، وأن شاكيرا تدرك أيَّ رهان يمكنها الاعتماد عليه، وهي متبصرة لفنون جسدها الغض والقتالية عن بعد، ما في المؤخرة الشديدة الفعالية كخطاب ميتاحسي، بسبب الهوس المفعَّل في النظر، وذاكرة المتخيَّل للمشاهد، وكيف تجمع بين الإيماء والتنويم، وحتى النشاط الاستمنائي الصامت، عبر تفجير المكبوت من قاعه الغوري، وبذكاء أثبت فاعليته العملية، شاكيرا تدرك بموهبتها الجسدية، كيف (تشكل الخاصة التعبيرية للصوت الإنساني جانباً من نظامنا الغريزي الخاص بتوصيل الانفعال، ويستفيد الغناء من هذه العملية الجوهرية على نحو واضح)[٢].

ولكن في هذا الجانب الموسوم، يمكن العثور على الآثار الجمة للتدافعات المتعلقة بقضايا متعلقة بالحياة، تلك التي تتمحور حول الحب، بصورة رئيسة، الحب الذي لا يمكن التحدث عنه، أو باسمه، مجرداً، وإنما الممهور بكل ما هو إنساني، وفي تاريخه المديد، فما هو مرئي ومسموع اليوم، يكاد يعجّل بضرورة التذكير بما كان قبله، فلا انفصال إذاً عن حقيقة المستجدات، والكراهية والحقد والإيثار والمنافسة، والحق والجمال... إلخ، كما يمكن الاصطدام بطائفة كبيرة من القيم المتضاربة في ذات اللحظة، والتي يجري تمثيلها، ووضعها على المحك اليومي، وإن الذين يهمسون أو يتهامسون في آذان بعضهم بعضاً، ويصرّحون بمخاوفهم على الحياة بالذات، هم الذين يُشعِرون بالعمق المأسوي للحياة المعاشة، لأنهم، وعلى طريقتهم، يمارسون نوعاً من الصراع الطبقي بالمعنى الأوسع، وغير الملحوظ للكلمة، بحيث ينخرط في لعبتها، حتى أولئك الذين، قد يشكلون بعداً فالقياً، وسلبياً تتم الإشارة إليه، نظراً لوساعة المساحة التي تحددها الأغنية الداخلة في هذا المضمار أو الجسد الذي يتوثب كثيفَ النشاط في نطاقها، فثمة التهميش وثمة النبذ وثمة القرف وثمة اللامبالاة وثمة القاعية المعتمة والصخب المتواصل... إلخ، وهذه تعتَبَر مزامير العمل الفني، رغم كامل التحفظ على تسمية كهذه هنا وهناك. إن اللحم البشري المعتبَر رخيصاً، كما هو شأنه، وكما هي حياته التي تُبخَس كثيراً، يرفع صوته، وبصخب موازٍ، كما كانت البداية التي يمكن التوقف عندها، قبل أكثر من نصف قرن، مع الروك، وفي أميركا، قبل سواها[٣].

فالحديث عن جنسانية الموضوع، له ما يؤهله لأن يكون عضواً مساهماً في توضيح معالم متتاليات هذا النوع من الغناء ــ الحركة، والحديث عن الجنس، وكيف يعبّر عنه بالحركة، وحتى ينوع من الشعور بـ«الوقاحة»، يمكن أن يجد مكانه الصريح، والعالي كذلك، في هذا المنحى.

والحديث عن أن رد فعل، لا يخلو من هبّة إيديولوجيا، شعبية الطابع، تملك القدرة على الترويج لبضاعتها، من ذات اللحم الذي كثيراً، ما يجري تجنب النظر في كينونته الحيوية، هو بدوره، في مستطاعه، أن يؤكد صدقية ما، وعنصر قوته الفاعلة في ظهور هذا الفن، واستحداثه أيضاً.

وشاكيرا لم تخرج عن المضمار السالف الذكر، ولكنها، أضفت عليه حيوية المكان، وسعت إلى لفت الأنظار، إلى مكر الأداء الحركي، وفتنة التعبير بهذا الجانب الغريزي، والقادر، على إشعال نار الفتنة في قلوب الكثيرين، من الشباب، وبلبلة القيم السيادية، وكذلك، الإدلاء اللاشعوري، الاعتراف المباشر أحياناً، وتحت ضغط المؤثر اللحمي العميق الجانب، على أن أمراً ما، يشغل ذات المجتمع، الثقافة التي تتبدى في ورعها المسمى، وفي حالة شاكيرا، خارج المتروبول اليانكي، إن جاز التعبير، وإنما في الأطراف القارية المهمشة، داخل خميرة عرقية، فاعلة في العجينة الأقوامية لشعوب مختلفة، كما هو الأثر الملحوظ للمد المحيطي لها: صوتاً وحركة، ومن داخل كولومبيا، كما لو أن حركية الكوكائين الصاعقة، هذه التي ترسمل لغيبوبة جسدية متجاوبة، دون الانسلاخ عن الوعي ضمنياً، أعني بذلك عبر (خمر الجسد المتأرجح غير المسكرة)، غيبوبة ذِكرية متاخمة لما هو أرضي أكثر، قد شرعنت هنا، في انتشارها السريع. فنحن إذاً، بصدد ظاهرة، تكون شاكيرا، هي اللُّحمة البدئية، لحمة الأسطوري وحتى الخرافي، حين تتم مشاهد هذه التجاذبات، والتفاعلات الهستيرية الطابع كثيراً، تحدثها مؤخرة شاكيرا، إنها المؤخرة القاطرة التي تعمل على ذات الجهتين: السكّتين، إذ بالقدر الذي تصيب الحمّى عشاقها، وما أكثرهم، وتصيبهم رعشة، متعددة الأسماء، لحظة سماعها ورؤيتها معاً، فيتحركون إثر الحركات التي تستثيرها المؤخرة الجامعة بين الشرق والغرب فنياً، وهي تقطُرهم، إذ تقوم بلعبة الأنثى، حواء الخطيئة، كما أبرزتها الصورة الملتقطة، وربما المركّبة بالتأكيد مجدداً، بالقدر الذي تشدهم إلى الأمام، بقوة دفع ذاتية، من خلال الشحنة المقتبسة، من تلك المعايشة النفسية مع شاكيرا الفنانة!

في الحالة هذه، لا تنفصل حركة الجسد، وبحسب القوى التي تنفذ منه، أو ترتد إليه، عما هو عام، عما يرتد إلى صلب العملية الثقافية، إلى درجة أن هذا الإمعان في النظر المتوثب، وبنوع من العنت التاريخي والنفسي، إلى الكلمات الأكثر إثارة، وقابلية لاستقطاب الإيحاءات، وحتى دغدغة المشاعر، له ما يبرره من ناحية المقصد، أو تحديد الهدف، وإن لم يُسمَّ، لأن الفن المأخوذ به، لا يقدم خاصيته، دون أن يفسر ما يقوم به، وإلا انتهى كل هذا الانشغال بالمرئي والملموس، في الجسد المسكون داخلاً وخارجاً، بالحركة المرفقة بالكلمة المغناة، وحركية الإضاءة الفاعلة بالتوازي، كما لو أن عنصر الإضاءة مشهد حمَّامي، يسمح للتهيؤ لما هو أكثر قرباً من الشبقي.

وربما جاز لي القول، بأن جملة الممارسات المرئية والسمعية هذه، وهي تستقطب هذه الأعداد العالمية الهائلة من البشر، وفي مكاشفة حشَرية، هذه القوى غير المتفقة على ميعاد، أو مخطط عمل جماعي، وهي تتجاوب مع المشهد المذكور، تكاد تقارَن بحرب الجسد على نفسه، وذاك هو الصراع الحاد، في باطنه أكثر، على مستوى الجسد المعروض بما يميّزه ويؤرّخ لحركته.

نحن هنا، إزاء تجليات متنوعة لحداثة مضادة، لحداثات ظهرت قبل مائة عام، وتنوعت مراميها، حتى ما بعد الحداثة التي استوطنت أماكن، وأثَّرت انطلاقاً منها في أماكن أخرى، حداثة الجسد المنطلق من إغواء عالم مهمش، أو من عالم، يدخل دنيا الحداثة، عبر بوابة كبرى للجسد، ويناظر بالصوت والصورة، جسد ما بعد الحداثة الذي فقد ثقته بنفسه كثيراً، والفن الذي يتسلم قيادة العالم كثيراً، من خلال الصورة التي تُبثُّ، في وسعها أن تتابع استيلاد ثوراتها، ودائماً تحت لافتة الفن، وأن تكون شاكيرا، متقدمة بمؤخرتها، مؤخرتها (التي لا تكذب)، كما هو عنوان إحدى أشهر أغنياتها، ولكنها تبصر، من يهتم بأمرها، ومن أي جهة، فلأنها، وكما هو وجه شهرتها، تبصر طريقها كثيراً، وتربُّعها على عرش الفن، منذ يفاعة سنها، هو الحكم الفصل هنا.

شاكيرا تنطلق من إرث تاريخي، رغم حداثته، بالنسبة للروك، وهي تواظب على توسيع حدودها داخل هذا الإرث، هذا الذي يتحدث باسم جسدها، ومؤخرتها التي من جهتها، ارتقت إلى مستوى الإرث البصري، مستوى العلامة الجسدية، اللافتة الكبرى، لمن يتحركون تحت تأثيرها.

والإرث الفني: الغنائي، الموسيقي، المتعدد المهارات، العابر للحدود، والقافز إلى ما وراء البحار، هو إرث جسدي أنثوي بحري متماوج، وبرّي ينبسط على مفاجآت، باعتباره كوماندوسي النشاط (إذا راعينا فيه نوعية النشاط المنفَّذ، وكيف يتم احتواء المستسلمين لحركتها)، وهو يعمق مهاراته، مخلصاً لتاريخه الفني، ولفرادة، تسجّل تمايزه الجنساني، في طفرته القارية.

(ولسنا في حاجة لأن نقول إن التحريك المستمر للجزء الأسفل من الجسم (خاصة الحوض)، والذي يصاحب غالباً مثل هذا الرقص (أربط هذا القول، برقص شاكيرا المعتبَر حلقة من حلقات رقصة الروك. توضيح من: ا.ب)، من الممكن أن يرفع من مستوى الاستثارة الجنسية الدوَّامية، حتى في ظل غياب التلامس الجسمي كما هي الحال مثلاً في الرقص الأوروبي الأكثر رصانة)، ومن ثم لاحقاً (ولعل العنصر الشبيه بحركات الاستمناء في بعض أشكال موسيقى البوب، هو أحد المبررات وراء معارضة الآباء، ذوي الميول التطهيرية له...)[٤].

هذا الحراك الجسدي، الجسد الذي أعرّف به، بمقومات الغواية التي تتلبسه، مثلما أحاول إبراز سر التجسيد الجمالي، بأثرياته الإلهية، في المنحى الإعجازي، إعجاز القوة المنتشرة، في المؤخرة، تلك التي تتجاوز المألوف، وإلا ما كان الاستقطاب شبه الكوني هذا، حتى من لدن الذين يرجمونها غيابياً، أو جهاراً، وفي السر، يكون القيام بالذّكر، حول جسد، لا يمكن الاستهانة بتكوينه الإلهي، بالتأكيد، وهذا ما يُتكتَّم عليه هنا، يمكن أن يكون مجالاً هائلاً لتنوع وجهات النظر، ومصدراً لخلافات جمة، وخصوصاً من قبل القيّمين عليه، ومن يحاول ضبطه، لأن الجسد في عمومه فتنة، أو عورة، لكونه ذا نسب دنيوي، وهو مراح شيطاني، إن جاز التعبير التاريخي الديني، وجسد المرأة هو الأكثر عرضة لهذا الإجراء. ولكن ما يجب التنويه بأهميته، هو أن كل إحالة للجسد، من ناحية الحركة، ومن النوع المحال إليه، أكثر من مرة، هي بمثابة مطابقة الاسم بمسمَّاه، العودة إلى الجذور الأولى، كما هو المدوَّن التاريخي، لأن رؤية الجسد، في حركاته التي تلهبه داخلاً، وتعزز فيه (أخلاقية الشبق)، و(المنزع الحوائي)، إلى استمراء الداني لذتياً، ليست سوى الترجمان الحي لباكورة المسرح الموجَّه إلهياً، في مرتقاه الأولمبي، وهو الأوحد: صانعاً ومجرّباً وموجهاً وشاهداً، هذا الوجد الجسدي الأنثوي، وليس الذكري الآدمي هذه المرة، وما كان لهذا الحراك الجسدي أن يفسَّر بما هو جنسي، إلا لأن الجسد ذاته، يقوم باعتراف

ذاتي، حول ما هو مميَّز به، وتكون الألعاب، في مقام الخدم، أو القوة العاملة في حالات لافتة، تلك التي تمنح الجسد استمرارية، ومكاشفة لما وراء المرئي، وأعني بذلك المدى اللحمي.

إن شاكيرا تحاول تسلّم دفة القيادة، أن تواجه الذكَر، ولو بتعميق لعبة الأنثى ذكورياً، بما يبقيه مفتتناً بها، وهي محددة موقعاً في حالة الوكالة، ولكن حيوية الحركة، وعبر جسد، مُنِح الكثير من الدعم الطاقوي، تستمد مرجعيتها من قدرة خلاقة على المواجهة، على جعل الأولمب ذاته، أنثوي العلامة، بمعنى ما، حيث المؤخرة تمارس دورها اللولبي، وتناوب بين التراجع والتقدم، في حالة أخرى، تمثيلاً رمزياً، لسلطة قيادية، في فوضى العالم ذات الأسباب الوجيهة، وأن المرئي، ينطلق من وضع تاريخي موبوء، احتجاجاً على وباء منتشر عالمياً، ذكوري الطابع، كما لو أن مؤخرتها هي الحجة الدامغة، وإن هذا الحشد الجماهيري الشبابي الطالع، ومن يتوارون في الخلف، والمتعاظم دلالةً، يمسي قيمة استئناسية وحتى طبية نفسية، لا تقبل التقليد، كما أظن!

رقائق الجسد، دقائق المعنى

شاكيرا، تجمع في شخصيتها، وهي في كوكتيليتها الفنية، بين حضور معلوم حسياً، يقلب قواعد المألوف في الجسد العام رأساً على عقب، كما هو عقل اللعبة، وغياب دائم الحضور، من خلال دوران الحركة المحيطة بالجسد، بشاكيرا هذه، باعتبارها تعيش مع الكلمة المغناة، بأكثر من معنى، إذ إنها تمارس العمل التأليفي لها، وتسعى إلى تقديمها مصوَّرة، والتعبير عنها بالحركة، كما أن الجانب الإيمائي في حركاتها، يضفي على أي كلمة، أكثر مما هو مسموع، ومعبَّر عنه بالصورة الحسية المباشرة، وخصوصاً حين تدير ظهرها لعالم المعجبين بها، وأظن أن هذه الالتفاتة الخلفية تتطلب أكثر من مكاشفة، لحركة الجسد، كما لو أنها الوحيدة في العالم، أن تهيم فيه، على جسدها الزوبعي، تحتك بالطبيعة، تتماهى مع قواها، تذهب إلى المرتفعات، تتداخل مع البحر بأمواجه، مع الصحراء، مع الأحصنة وتداعياتها في الجنسانية، أو تحدّي الفحولة، في انحناءاتها، ووضعياتها الحركية، وكأنها في تحدٍّ آخر، مع ذات الجسد، ومن خلاله، وكأنها، بالمقابل، ذاهبة به إلى الحد الأقصى، ذاك الذي يمكنه أن يستشرف غموضه، نهايةَ حقيقته.

إن رقائق جسدها، تلك التي تبثها، أو ترسلها اهتزازات مؤخرتها، تحث على مطالبة

بكشف حساب تأويلي، مفتوح، عن هذا المعنى الكامن، عما هو هرمنوتيكي، يقابل الأنوثة بالذكورة.

يمكن الحديث عن ذلك التصوير المبهر، الذي يستثير سطوع الجسد الأنثوي من الداخل، ويستخدم كامل المهارة التقنية، في إبراز معالم الجسد المتوثب أنوثة، وبنوع من التآزر بين حيثيات الذكورة التاريخية، واعتبار التقانة الجسد بمختلف إنجازاته، وكما هو المعروض في المشهد البصري، في خانة الذكورة، أو متواطئة معها، ولهذا، تقول إحدى المهتمات بهذا الجانب، لأن (التصوير الإباحي هو جوهر الدعاية ضد الإناث)[٥]، وهو قول يمثل واقعاً، وجهاً جلياً من وجوه الحقيقة، ولكنه الوجه الذي يخفي ما وراءه، وهو أنه يبقي العلاقة أبعد من أن تكون في حسبان الرجل، أو حسب مقتضيات الذكورة بالذات، طالما أن ثمة قضايا عالقة، تظل، معرضة للتعقيد، والتعريض للمعني هنا، وفي نطاق الجنسانية، لأكثر من انزلاق صوب الهاوية، وبالتالي، فإن التصوير في الوقت الذي يبقي الرجل خلف الستار، أو حامل الكاميرا، والمستمتع بالجاري النظر فيه، مضاعفاً: عندما يكون الجسد المصوَّر، وفي أكثر من وضعية، ويكون لامسه، ربما، مرات ومرات، وعندما يكون النظر في الجسد، وتقديمه في الصورة التي تكون ملوَّنة، ومتشكلة بأحجام مختلفة، وبإضاءة مختلفة، ولكن في السياق العام، وفي المحصّلة، تكون الإمضاءة التاريخية ذكورية الطابع، لا بل مؤكدتها أكثر فأكثر، إثر التكرار المفيد للدعم والقطعية، وهذا الإجراء في الوقت الذي يُشعِر الرجل بوحدانية الذات الاستعراضية، تكون المتعة محدودة، لأن المشاهِد ذاته يكون هو في الواقع، والزيف المشهدي، يعتّم على الحقيقة الحاضرة جسدياً بجلاء.

وشاكيرا، في عالم ما بعد الحداثة (وهذا مفهوم، صار عتيقاً، لأنه منذ أكثر من عقدين من الزمن، على الأقل، يُبحَث في أمره، وكأنه وليد اليوم، وهذا يسجل بعداً آخر، من أبعاد الوهم، على أن كل شيء، كما هو، ثباتاً وبقاء قيمة، بينما المستجدات، وفي عالم العولمة اليوم، تتمخض عن أكثر من مفهوم مقلق، أكثر من تصور بانورامي، عما يمكن أن يكون عليه الغد القريب)، أقول هنا على أن شاكيرا، من ناحية تحدّي حداثة مستلفة، من توضع جسدي أنثوي، من ذات الأنثى، تلك التي يرتحل إليها الرجل، بكامل رضاه، تستمد يقينها الفني من معينها الجسدي المرئي من وجوه عدة، اعتقاداً منه، أنه يهدّئ من روعه، ويحاول استقراراً بالتالي، لأن ثمة جسداً متكوناً في حدود رغباته، ولكن الجسد

المتحرك، وهو في وضعية ثبات، من خلال زاوية مكانية، تستمر في ثباتها الزمني، يقلب طهرانية المنظور، وعافية الموقف، وقوة المأثور المزعومة، مثلما يطيح تلك الهيبة ذات الولايتية (من الولاية)، والتي تتمثل في المتابعة الذكورية للجسد الأنثوي هذا، هذا الجسد الذي لا يني يمارس تفكيكاً لكينونة الرجل، وهو في أوج يقينه بتفوق نوعه.

هذه البنية العلائقية، تضع كلاً من الجسدين، وفي عراء الصورة التاريخية، في مواجهة رمزية، وعلى مستوى عالمي، طالما الحدود الجغرافية مخترَقة، أمام اندفاع مؤثرات الصورة فضائياً، إذ يؤكد الجسدُ الكثيرَ من علاماته الفارقة عولمياً، رغم طابع الكبح المرئي الذي يُحَس به لدى المرأة، ليكون صراع داخل الصورة، وعلى صعيد عالمي، كما لو أن إمبريالية الصورة الملتقطة والمنبثَّة ذكورياً، سرعان ما ترتد على أعقابها، حيث يكشف الطغيان المجنَّس هذا، عن جنوح عالمي مرافق للرجل، في زعمه أنه أول الوجود وآخره، وجسد شاكيرا، يتحرك في هذا المربط الذكوري الذي يتهدده، وهو معزَّز بحقيقته التي تعيّنه الأول، وتصيبه بالإعياء لاستمراره الوحيد في موقع الرصد والمتابعة والمحاسبة، تمثيلاً لخطاب الذكورة المستفحل داخله.

لا أظن أن شاكيرا، ومن خلال الكم الكبير من أغنياتها، ورقصاتها المترافقة، تقف على الحياد، وسط هذا التصفيق الجسدي، هذه اللحمة الجماعية المستنهَضة، بولاية الأنثى الصادة، والاستشراف الأنوثي الجارف، كما لو أن قيمومة مستجدة، هي جوهر الحداثة المسجَّلة بعلامة كلية الأنوثة، وعبر شاكيرا، وأن اللحمة المنصهرة، تفصح عن ولاء مرئي، يفضي إلى نوع من نزع الحدود في جغرافيا الجنسانية ذات الحواجز والمساتر الفاصلة والملغومة بعلامات التفريق القيمية، وأن فعل النزع الحدودي، هو في واقع تفعيله، يلغي التمايز النوعي حقيقةً: تنحّي الفضيلة المزعومة للجندرة، حيث يتوضع الحضور الكامل للجسد الإنسي، في وحدة أعضائه جنسياً.

إنه اندفاع أيقوني، غيبي، مختلف، اعتراض على معاش، لا يمكن التكيف معه، لأمد طويل، يمثله نوعٌ من السيَلان الأنثوي: الشبقي، خارج السرير المحجوز، وفي أشكال تكون مختلفة، لأن المعايشة مع الجسد الشاكيري ـ إن جاز التعبير ـ، الجسد المنفجر بقواه الممهورة بحضور الأنثوي، طبعاً، يثبِت المتواصلين معها تلاحمياً: ذكوراً وإناثاً، وأغلبهم، في أوج استعدادهم لإشهار علامة الجنسية الفائرة فيهم، والتوحد في الرغبة الطبيعيةِ المصدر أساساً، وليحصل ذلك الاغتصاب بالتمني، الاغتصاب الزنوي المهيَّأ للتجديد،

والممدوح، لأنه يُتجدَّد في مرئيّه، طالما حركية المشهد الجسدي تتبدَّى، ومن الخلف، في تنوع مباذلها الاستعراضية الجامحة، وذلك عبر الرؤى المركَّزة، والمشتهاة، لأن ثمة قدوة، تتجاوز حدود تكوينها الطبيعي، وقد اكتسبت طابعاً شديداً من المثلنة، أو حتى الكراماتية الأنثوية، وهو وجه متمّم لحداثة الأنثى الصاعدة قيمةً هنا، ومن داخل الذكورة المتراسية تاريخياً، وبالمشاهدة، إذ إن كل استفاضة لشبق، أو لغلمنة، أو دغدغة قاعدية للمؤخرة المرئية، وقد تنمذجت، يغدو كل لقاء، أو تعانق بين جسدين مختلفي الجنسية، مطعَّماً، ومدشَّناً بالحضور الرمزي لها، وكأنها تستحيل منزوعة الجنسية، وكاملتها معاً: أنثى كاملة مع الذكَر المستثار بها، وذكراً كاملاً، مع الأنثى الطافحة فيها.

نحن هنا، إزاء لعبة غير مسماة، إزاء الفرس الحرون، من خلال الكفل العريض والرقاص، والفارس المغيَّب، لكنه المحسوب، من خلال مهماز رغبته المعتبر، في جعل المكان مفارقاً لماديته، كما هو الممكن التمعين في مقومات العلاقة بين الناظر، والذاهب ببصره بعيداً، والمنظور إليه، طوع أمر الجسد الداخل في صراع مع ذاته اللحمية، ليؤكد تمايزه، أعني فرادة شاكيريته!

إن الاستحقاق الفني الذي يسهل التعرض له، من خلال مسيرتها الجسدية، وهي مسيرة كلية الحضور، كلية النفاذ بالفعل الفارض، وليس العارض مؤثراتياً، هو في مستوى النظر الفسيح تجلّي أبعاد: (إذا اعتبرتُ أن للجسد تاريخه المحايد، الجسد الذي لا يمكن التشويش عليه، كما هو الجسد الذي يستعصي على الخلط بينه وبين ما يُتحكَّم به، والجسد الذي يتضمن تاريخه الخاص به، من خلال ما هو مرئي، أو محسوس به، حتى لو بدت مفردة «الحسي» جامعة بين نباهة الإيحاء، وبلاهة التفاخر بما هو سطحي فيه، لأن المنجَز عبره، هو الذي منح فاعلية ضبط لذلك المؤشر الجمالي، مؤشر الشعور، على أنه يحمل تاريخه، من خلال الناتج منه، والذي بدوره، يقيم فاصلاً بين المعتاد عليه، وغير المعهود، كما هي المؤخرة التي تتماهى مع مجمل المؤخرات، من جهة الحركة التلقائية، وطابعها المناراتي (المنارة التي تشكل علامة شاطئية، بحرية للماخرين عباب البحر)، في التعريف الموقعي للجسد، ومثلما تخالفها، بدءاً من ذات الموقع، في الناتج الحركي، كمنظومة ثقافة لها صلة خاصة، بالجسد الحامل لاسمه فقط).

شاكيرا، هي أكثر من مجموع صورها، وهي تخرج كقيمة من ذات الصور الملتقطة،

عندما يُراد تقصّي المضاف تاريخياً إلى الجسد الإنسي: الأنثوي هنا، وما انشغل به جسدها، وما استثارته مؤخرتها الجاذبة باطراد، باستمالة العين الناظرة، كإغراء مستحدَث، يكون داعماً لهذا المسار البنيوي، أي ما يمكّن من تلمس المزيد من كشوفات القوة الدلالية المتسربة في عمق اللحم هنا.

إن نظرة فاحصة إلى سيرتها الفنية، وهذه المرة بالأرقام، والتواريخ، كما هو عهدها بالذين لا تعرفهم، بقدر ما أن حضورها المكثَّف، في أمكنة مختلفة، وحيثما ارتحلت وحلت، مقدمة عروض فنية، لتخطف الأضواء، حيث سمعتها تسبقها، ليكون الاهتمام القاعدي، موسّعاً مشهد الرؤية، هو الذي يعلمنا بذلك، كما تقول أخبار النجوم، والجداول التي تخص أغنياتها، بمراتبها، متسلسلة بتواريخها، في بلدان متفرقة، ونوعية الجوائز التي نالتها، من وراء أغنياتها ومؤخرتها: «الفذة».

الألبومات بتوزيعاتها، هي التي تشهد على ذلك، على الطابع الحداثي الأنثوي، هذه المرة، حيث إن الجدول الأول، يتعلق بألبوماتها، بينما الثاني، فبأغانيها المفردة، دون التذكير بوضعها في هذه السنة، حيث إن نجمها في صعود، والمراتب التي تحتلها أغنياتها، وخصوصاً الأكثر شهرة، من ناحية الاسم والدلالة، كما سنرى لاحقاً (المؤخرات لا تكذب hips don't lie)[٦]:

المبيعات	المرتبة								اسم الألبوم	سنة
	سويسرا	النمسا	كندا	أستراليا	ألمانيا	فرنسا	بريطانيا	أميركا		
١١٠٠	–	–	–	–	–	–	–	–	"Magia"	١٩٩١
١٢٠٠	–	–	–	–	–	–	–	–	"Peligro"	١٩٩٣
٢,٢٠٠,٠٠٠	–	–	–	–	٧١	–	–	–	"Pies Descalzos	١٩٩٥
١,٢٠٠,٠٠٠	–	–	–	–	–	–	–	–	"The Remixes"	١٩٩٧
٥,٠٠٠,٠٠٠	٧٣	–	–	–	٧٩	–	–	١٣١	"Donde Estan Los Iandrones"	١٩٩٨
٣,٠٠٠,٠٠٠	–	٥٥	–	–	٩١	٣٢	–	١٢٤	"MTV Unplugged"	٢٠٠٠

١٣,٠٠٠,٠٠٠	١	١	٤	٢	١	٥	١	٣	"Laundry Service"	٢٠٠٢
٢,٥٠٠,٠٠٠	٤٥	—	—	—	—	٣	—	—	"Grandes Exitos"	٢٠٠٢
٢,٨٠٠,٠٠٠	٢٠	٩	—	—	١٤	—	—	٤٥	"Live and Off the Record"	٢٠٠٤
٧,٠٠٠,٠٠٠ +	٢	٢	٧	٣	١	٧	١٢٢	٤	"Fijaci?n Oral Vol.1"	٢٠٠٥
٨,٠٠٠,٠٠٠ +	٥	٧	٦	٧	٦	٨	٢٢	٥	"Oral Fixation Vol.2"	٢٠٠٥

الألبوم	المرتبة										اسم الأغنية	سنة
	إسبانيا	سويسرا	النمسا	كندا	أستراليا	ألمانيا	فرنسا	بريطانيا	لاتيني	أميركا		
Pies Descalzos	—	—	—	—	—	—	—	—	٥	—	"Donde Estan Los landrones"	١٩٩٥
Pies Descalzos	٥	—	—	—	—	—	—	—	٢	—	"Estoy Aqu?"	١٩٩٥
Pies Descalzos	—	—	—	—	—	—	—	—	١٥	—	"Antologa"	١٩٩٦
The Remixes	—	—	—	—	—	—	—	—	٨	—	"Se Quiere, Se Mata"	١٩٩٧
"Donde Estan Los landrones"	٧	—	—	—	—	—	—	—	١	—	Ciega, Sordomuda	١٩٩٨
"Donde Estan Los landrones"	—	—	—	—	—	—	١٥	—	٢٢	—	"Ojos As?"	١٩٩٨
"Donde Estan Los landrones"	—	—	—	—	—	—	—	—	١	٩٥	"T?"	١٩٩٩
"Donde Estan Los landrones"	—	—	—	—	—	—	—	—	٢	—	Inevitable	١٩٩٩

١٩٩٩	No« «Creo	—	٩	—	—	—	—	—	—	—	—	"Donde Estan Los landrones"
٢٠٠٠	ªMoscas En La Casaª	—	٢٥	—	—	—	—	—	—	—	—	"MTV Unplugged"
٢٠٠١	"Whenever, Wherever"	٦	١	٢	١	١	١	٤	١	١	١	Laundry Service
٢٠٠٢	Underneath Your Clothes	٩	—	٣	٢	٢	١	١	١	٢	—	Laundry Service
٢٠٠٢	"Objection Tango"	٥٥	١٦	١٧	١٠	١٩	٢	١٢	١٢	١٠	—	Laundry Service
٢٠٠٣	"Que Me Queses Tu"	—	١	—	—	—	—	—	—	—	٧	Laundry Service
٢٠٠٣	"The One"	—	—	—	١٥	٣٩	١٦	—	٢١	٣٩	—	Laundry Service
٢٠٠٥	"La Tortura feat. Alejandro San"	٢٣	١	—	٧	٤	—	٢١	١	٢	١	Oral Vol.
٢٠٠٥	"No"	—	١١	—	—	—	—	—	—	—	١	Oral Vol.1
٢٠٠٥	"Dia De Enero"	—	٢٩	—	—	—	—	—	—	—	—	Oral Vol.1
٢٠٠٥	"Don't Bother"	٤٢	—	٩	٢٥	٦	٣٠	—	٦	٨	—	Oral Fixation Vol.2
٢٠٠٦	"Hips Don't Lie" (feat. Wyclef Jean)	١	١	—	١	١	١	٧	٢	١	١	Oral Fixation Vol.2

ولعل سلسلة الجوائز التي نالتها، حتى الآن، تبقيها في الصدارة، وهذه بعضٌ منها:

جائزة غرامي ــ جائزة أفضل ألبوم بوب لاتيني MTV Unplugged ٢٠٠١ ــ جائزة أفضل ألبوم روك لاتيني Fijacion Oral vol.1 ٢٠٠٦ ــ جائزة غرامي اللاتينية: ــ جائزة أفضل أداء صوتي نسائي في الروك Octavo Dia ــ ٢٠٠٠ ــ جائزة أفضل اداء نسائي في البوب Ojos Asi ــ ٢٠٠٠ ــ جائزة أفضل موسيقى فيديو Suerte ــ ٢٠٠٢ ــ جوائز موسيقى إم تي في أوروبا: ــ جائزة أفضل فنانة ــ ٢٠٠٥ ــ جوائز إم تي في أميركا اللاتينية: فنانة الموسم ــ ٢٠٠٢ ــ فيديو كليب الموسم Suerte ــ ٢٠٠٢ ــ أفضل فنانة بوب ــ ٢٠٠٢ ــ أفضل فنانة ــ ٢٠٠٢ ــ أفضل فنانة من الشمال ــ ٢٠٠٢ ــ فنانة الموسم ــ ٢٠٠٥.

فيديو كليب الموسم (La Tortura) ــ ٢٠٠٥: أفضل فنانة بوب ــ ٢٠٠٥ ــ أفضل فنانة ــ ٢٠٠٥

جائزة الموسيقى العالمية: أفضل فنانة لاتينية ــ ١٩٩٨ ــ أفضل فنانة لاتينية ــ ٢٠٠٣ ــ جائزة الموسيقى الأميركية:

أفضل فنانة لاتينية ــ ٢٠٠٥.

جوائز أخرى: لعام ٢٠٠٧، جائزة أفضل فنانة في برلين، وثلاث جوائز في فرنسا...

وفي وسع أي كان، مراجعة مدى صدقية المعلومات هذه، من خلال مواقع إنترنتية مختلفة، وتحديداً، الموقع الذي خصّص باسمها، وهذه إحالة أخرى، إلى مدى الاهتمام العالمي بها، وربما بصورة لافتة تماماً، كما لو أن الجسد الذي تعود ملكيته إلى كائن إنسي، ومن لحم ودم، متنبه إلى الحدث الشاغل لملكاته العقلية والنفسية، في زمن الحداثة المختلفة حقيقةً، بطابعها الأنثوي المشع في الجهات كلها، لم يعد ممكناً البحث في انتمائه المكاني، وإنما، في انتمائه العالمي، ووفق تصورات مؤثرة، تتهيأ لها نفوس الملايين، والتي تحث عن ممارسة الكشف، عن طبيعة علائق القربى، تلك التي توحد بين هؤلاء الذين تفرقوا أيدي سبأ، ومن وحدهم، بأكثر من معنى، جسد، بالكاد يُنظَر في تمامه اللحمي، وإنما في ما يرتد ويمتد داخل مؤخرته وخارجها.

إن القدرة على التحليق بالجسد الأنثوي، وباعتماد المؤخرة المرئية، هي بيت قصيد ذكورة الرجل، وبيت دائه المزمن معاً، هي أكثر من كونها استعراضاً، ومن خلال هذه المتابعة الحثيثة، لجسد، بات أكبر من حقيقته المادية، عندما يمكن أيَّ معني، أن يلاحظ مدى هذا التقاطر الشغفي بها، ومن جنسيات مختلفة، وكأن المؤخرة المهتزة، والحازمة لأنثويتها ذات الصيت، وهي تتحرك في الفسحة المعطاة لها، تشكل الجواب النفسي، عن أسئلة مقلقة، أو عالقة، وهي الملاذ النفسي، لهذا الكم الملحوظ، من الذين يحيطون بها: ذكوراً وإناثاً، مع فارق التعليق والتدقيق:

إذ إن الحضور الذكري، هو ملحق بشاكيرا، لأنها، كلما ارتقت بجسدها أكثر، وتجلت مواهبها، وهي مرفقة بالحركات المتعددة المسارات لمؤخرتها، طفح الكيل الشبابي الذكوري أكثر، وكأن هؤلاء إزاء (النمرة التي تتطلب ترويضاً)، إذ تتضاعف وتيرة الإيروسية هنا أكثر، وكأن التحدي المحسوس في هذه الفسحة المرئية، والملء المادي لجسد معلوم، متجاوزٌ نطاقه الحسي المحدود كثيراً، لذا فإن الجسد، هو تحدٍّ للافعالية الذكورة، ورهاب الأنثى المباغتة لهم.

والحضور الأنثوي، الشبابي، قبل سواه، هو متابع لشاكيرا، استقواء بها، وفي الآن عينه، تحركٌ في الظل الأنثوي المنتشر في فراغ المكان، وردُّ اعتبار للجسد الأنثوي المهمَّش بالمقابل.

وليس في الرقائق المحسوسة، التي تخص جسد شاكيرا، سوى هذا الانتشار المدوّي، لقائمة الرغبات، والتي تنتمي إلى صلب الجنسانية المأزومة، إلى الجسد التاريخي الذي قيل فيه الكثير، وما زال فيه الكثير، يتطلب مراجعة لمعرفة حقيقته أكثر، وإن المؤخرة التي تشهد على مدى هذا التفاوت في المعيار الجمالي، تكشف عما هو متداعٍ، وفي انتظار ما هو أكثر من الترميم، طالما موضوعة الجنس، تتجاوز مجرد الاسم، وخطابه المحجَّب، أو المحظور، أي كقضية كينونة.

نعم، سهلة، هي إمكانية الحصول على مجموع ألبوماتها، هذه التي تركّز على الحب، ولعلها من هذا المرتكز، تحاول التسلل إلى قلب العالم، ومن هذا المنعطف التاريخي والعالمي السمات، تلوّح بمؤخرتها، كما لو أنها تعيد دور الإسكندر ذي القرنين (شاكيرا

المؤخرة ذات القرنين)، إشارة إلى المؤخرة ذات الفلقتين، وكل فلقة تمثل جهة، عالماً، مميَّزاً بطابعه الجغرافي والديموغرافي والسياسي المختلف، ولكنهما في تمرجحهما معاً، تسعيان إلى لجم الخلاف وحدَّته، إلى محاولة التقريب بين وجهات النظر المتصارعة، اعتماداً على مفهوم يستحيل لحمياً أنثوي الطابع هذه المرة، هو القطب الأوحد والمستعر، على المكشوف، حيث الحداثة محكومة بما بعد الحداثة أوروبياً، وامتداداتها أميركياً، وأن الحداثة التي تشهرُها فلقتا مؤخرتها الممسرحتان والمتلفزتان، والفيديوكليبيتان كذلك، هي مشروع مقدَّم عبر جسد، شهد له العالم بكل هاتيك الفتوح الحدودية، كما تقول ألقابه، والكتابات التي تناولته، وكذلك الآثار التي طبعتها حركاته في النفوس، وأن المكاشفة القيمية لجسد شاكيرا، وعبر الحب المحمول لحمياً، استئناس بالمقولة الجوهرية، وهي كيفية التمحور حول الصوت والصورة، وأن الحب الذي يتمرأى هنا، ربما كان أداة نداء، منِح كامل الدعم عالمياً، وهو ذاته الدعم اللوجيستي الدعائي والإعلامي الذي يتطلب معاينة حركيته، وما يُستَشفُّ منه، حيث يتنقل هذا الجسد غير المسبوق، ومن منطقة، مشهود لها بالتصدع القاعدي، على مختلف الأصعدة، دون اعتراض، ويُكافَأ حيثما حط رحاله، ومارس نشاطه.

إن «اسكندرةَ» المؤخرة، ليست من قبيل المبالغة، أو التلاعب بالألفاظ، وإنما هي صيغة لغوية، تتضمن حراكاً ذا معلَم عالمي، حيث لا أظن أن شاكيرا لم تعد مواطنة عالمية، من خلال اعتبارات ذاتية الصنع، وإن لم تكن ذاتية الشهرة، في كل شيء، وحيث إن المؤخرة الذاتية الدفع، وعلى وقع الترددات الشعورية لها، في أنها، من خلال هذا التلاحم الطباقي العتيد، بين الصوت والحركة، بين الجسد بقوامه النهاب للمحيط المقدَّم للمشاهد، وللمؤخرة التي تتبدى امتداداً قاعدياً، وانشداداً قاعياً، يبدو عليها أنها حفظت درسها عن ظهر قلب، الدرس الذي يؤكد براعة الصورة الذاتية، والقابلية الهائلة للانفتاح بالمغريات، وأن الذي لا يمكنه التواصل اللغوي، يمكنه التواصل الصوتي، وهو الذي يضمّن تهجئته رخامةَ المعدن الشديد اللدانة، وفخامة الأداء، أي ما يشعر كلاًّ من الرجل والمرأة، أنها تعنيهما، أنها ذاتية التلقيح، بجسدها، وهي تتلوى، لتتشكل تارة في هيئة العضو الأنثوي الأكثر ميثولوجية، وتارة أخرى، وفي فلتة حركية طارئة، محتسبة، في مشهد العضو الذكري الممتلئ نعظية وتوتر رغبة ميثولوجية بالمقابل، معيدةً أسطورة الأم الكبرى، كما هو المتلمس في جموع حركاتها، وصلات الوصل المعتبرة في الفضاء المرئي في ما بينها، كأن المؤخرة التي تسمّيها تبتغي الخروج على كل تسمية!

بهذا المعنى تكون فلقتا مؤخرتها، ردفاها، إليتاها عند البعض، في المعتبَر الذكوري، هما الخاصية التاريخية القاهرة للنسيان، أعني لدورة الإسكندر المفعَّلة، وبرغبة الآخر المستسلم لكل ما يصدرعنها، صوتاً وحركة، حيث الارتحال الجماعي، الرغبي، التولعي، يتقاطر إليها. إن مؤخرة شاكيرا كما تعولمت صارت ضد النسيان!

ويبقى الجسد أولاً وأخيراً، محل الرهان، الجسد المعلوم بإشارات، تمثلها اللغة التي توسّع حدود فنه، والقاعدة الشعبية التي يستند إليها، وهم أكثر من المجموع الصوتي لـ (الناس الغلابة)، إذ يمكن القول إن جسد شاكيرا، في حقيقة انطلاقته وانتشار مؤثراته، أكثر من نفاذ فعل بروليتاري في مجتمع محكوم بالبؤس والتنازع الفئوي والاجتماعي والمذهبي، فما يمرَّر عبره، ليس بروليتاري الملامح، أو السمات القيمية، وإنما أقرب إلى حب صوفي من نوع خاص، حب مسيحي منذور لما بشري عام، أضحوي، بطريقته الاستحواذية، لأن الأضحية هنا، سرعان ما تنقلب إلى المضحّي، وإلا لما كان استمرارٌ واستمراءٌ لذات الجسد المؤمثل. إن كبش الفداء، هذه المرة، ودون أن يُمس، وتُسال نقطة دم منه، ليس الكبش الذكر، وإنما الأنثى التي تتجاوز هذا الملتقى الرمزي العالمي المزايا في جسدها، على مذبحه، وكما تتحرك مؤخرتها النافذة الرؤية، وهي «شاكيرا» تمعن النظر، ولو اختلاساً في الجموع المضحَّى بهم وذاتياً: معجبين ومعجبات، وهم يحاولون التوحد معها، أعني مع ما هو مفقود بصورة ما، باهظ الثمن روحياً داخلهم، وهذه الظاهرة العالمية، تبرز أن نوعاً من الإيمان الضمني، يلاحَظ، بسطوة اللحم المشع، بهيبة الجسد، من خلال الحركة المنتظمة والجديدة، حركة المؤخرة التي تشمخ بها شاكيرا بالتأكيد.

أكثر من مثال:

جملة الحركات التي توحّد ما بين الشرق والغرب، متجاوزة الرهاب الديني، أو شبكتَه، والشقاق الحاصل، وكذلك المتواصل في الدين، كما في المجتمع، تعود إلى شاكيرا، إلى جماليات مؤخرتها، وهي تتفاعل مع كلمات أغانيها الحبّية غالباً، وربما كانت كلماتها هي التي تكتسب حضورها القيمي والدلالي، وبنفحتها الأوليائية الأنثوية الطابع، من خلال تجاذباتها الجسدية.

في أغنية (مهما كنت، أينما كنت: whenever Wherever)، يهتز المحيط الخارجي،

يكون المكان امتداداً لجسدها، ساحاً له، مثلما تقود مؤخرتها الحركة التي تتقدمها بالمقابل، فكل اهتزاز إيقاع يشد سواه، أو يسمي تمايزه إثارةً، ويوسع دائرة أثره اللحمي التخيلي،

كما في البداية التي ترسم حدود الحب، وتحديه، حدود العلاقة بين جسدين، فالرقص الذي يكون إفصاحاً عن ولادة ما، على مستوى التجاذب الجسدَيني، يكون دخولاً في الجذب:

Whenever, Wherever

Lucky you were born that far away so
We could both make fun of distance
Lucky that I love a foreign land for
The lucky fact of your existence

Baby I would climb the Andes solely
To count the freckles on your body
Never could imagine there were only
Ten Million ways to love somebody

Le ro lo le lo le, Le ro lo le lo le
Can't you see
I'm at your feet

(أينما كنت

من حسن حظك أنك ولدت بعيداً لذا
نستطيع كلانا السخرية من هذه المسافة
لحسن الحظ أنني أحب أرضاً غريبة
من أجل الحقيقة المحظوظة عن وجودك

حبيبي سأتسلق جبال الأنديز وحيدةً

لأعدَّ حبّات النمش على جسدك

لم أكن أتخيل أن هناك عشرة ملايين طريقة فقط

ليرو لوليه لوليه، ليرو لوليه لوليه

لأحب شخصاً

ألا ترى أنني طوع أمرك)

فالكلمات تتداخل مع الحركة، كما أن الحركة، تمهّد للكلمات لتكون ترجماناً جسدياً، وبالمقابل، يكون التناظر بين سقف المعنى، كما هي الكلمات في الغالب، وسطح الجلد المنفتح على لحمه، وعناصره المفصلية، هو طابع الحركة، لتكون (أينما كنت)، صياغة عزائية كما هي ثنائية لذاتِ الجسد المسكون بالآخر، ليس الذي تسميه مجازاً، إنما تعتبره داخلها، وباعتراف جسدها أدائياً.

وكما يأتي الإيقاع الآخر، والمستمد فتنتَه الحركية، وسطو المعنى على اللفظ، كما هو سطو المؤخرة الأكثر من كونها لحمية على الجسد، من خلال اليقين بحيوية الجسد، وفي الوقت الذي أطلقت فيه رهافة شاكيرا، وجرأتها، في إطلاق سورتها المنصاعة لها، بأغنيتها التي وسَّعت عالمها، كشهرة، وأكسبتها نجومية، ربما غير مسبوقة، وفي عالم اليوم، للرياضيين، وفي تجمع جماهيري متلفز عالمياً، (برلين ٢٠٠٦، بطولة كرة القدم لكأس العالم)، أي وسط الملايين أرضاً وسماء، والأعين صاغية أكثر من الآذان، كما لو أن مشهداً كرنفالياً إغريقياً، يتضمن كورساً فلتةً من النساء الحسان، متباهيات بالأبطال، مأخوذات بهن، وهم ميمّمون شطرهم ضرورةً حياتية لا مفر منها، وربما ترويضاً لعنف لا يُريد له ظهوراً، حيث الفوضى، تعم العالم كثيراً، مثلما هو الخطر المتعدد العناصر، يتهدد العالم، وأعني بذلك (المؤخرات لا تكذب hips don’t lie)، وفي تتالي المشاهد التي تستوجب الانتباه إلى ما تم تجاهله طويلاً طويلاً، وربما في حوار مع مؤخرات اللواتي يبثثن سحرهن بمعنى ما، إحالة إلىٍ قوام خافق بعمق المعنى، والذين قدِموا رياضيين، وهم يلوّحون بمؤخراتهم الرياضية، وكلّ في ميدانه، ليلقى السحر قرينه السحري:

Ladies up in here tonight
No fighting, no fighting
We got the refugees up in here
No fighting, no fighting
Shakira, Shakira

(الفتيات في الأعلى هنا في هذه الليلة
لا قتال، لا قتال
لدينا القادمون إلينا هنا في الأعلى
لا قتال، لا قتال
شاكيرا، شاكيرا)
وفي ما بعد:

I'm on tonight, my hips don't lie
And I'm starting to feel you boy
Come on let's go, real slow
Baby, like this is perfecto
Oh, you know I am on tonight and my hips don't lie
And I am starting to feel it's right
The attraction, the tension
Baby, like this is perfection
No fighting
No fighting
don't forget the sexy caribbean girls

(أنا موجودة الليلة، ردفاي لا يكذبان

وقد بدأت أشعر بك يا فتىً

تعال لنمضِ، ببطءٍ شديد

حبيبي، مثل هذا، هو كامل

أوه، أنت تعلم، أنني موجودة في الليل، وردفاي لا يكذبان

وأنا بدأت أشعر أنه حقيقي

الانجذاب، التوتر

حبيبي، مثل هذا، هو كامل

لا قتال

لا قتال

لا تنسَ الفتيات الكاريبيات المثيرات)

أظن أنه الحب في أقصى درجاته، كما هي رهافة الكلمات، دقتها، الحب الذي يشير إلى متابعة، أو إلى تنامي وتائره الحياتية، هو ذاته الذي لا يشعر به من في نفسه زيغ ذكوري، أو يعيش ضمناً عقدة ذكورة متمحورة حول ذاتها، الحب الذي يحيل ما عداه إلى اللا مسمى، لأن المكان، يعدِم الجنسية، ويؤصّل المهارة الروحية، أو على الأقل يثني على وحدة أصل، وهو يحمل إمضاءات مشتركة لأصوات وأسماء كثيرة.

إن المتابعة الشفيفة، والعميقة، لحركات شاكيرا، وهي تتقدم خارجاً بجسدها، أعني بمؤخرتها، وحولها كورسها، فريق عملها المقدام بالحركة الطقوسية والترداد الزخمي، تكشف عن الكثير من الجانب الإيمائي لمفهوم الحركة بالذات، عدا عما هو مستثار حسياً، إذ خلف، وأمام كل حركة، تتشكل مجموعة من اللوحات المتتالية والمتداخلة لرؤية محيطية، تنفذ إلى ما وراء الحسي، حيث يتم القبض على مواجع الجسد، يكون التنهد، أو التفجع الذاتي، لرغبات، هي طوع إرجاء المستمر، مثلما يكون التصوير الضمني لسلسلة المفارقات التي تجلو الأرضية الفاقدة التوازن للعولمة. نعم، جسد شاكيرا، أحد أكبر تجليات مؤثرات الخطاب العولمي راهناً، مؤثرات ثائرة، ومن خاصرة أرضية، لا متروبولية، حيث التنافر، كما هو التعارض المفاهيمي، بصدد الحياة، وإحداثياتها البيانية،

والتي تكوّنها مستجدات العالم بالذات، العالم المستشرف بعضه لبعضه، لأن الحديث، كما هو الشعاع المتسرب، من تحت ضلفة الباب، المشدود إلى بعضه بمصراعيه، يحيل النبض المتحرك بالجسد، وهو ذاته الذي يعبر مساماته، بوعي المغامرة، ليكون راسماً لكل هذا الصخب، ومن القاع المتعيَّن، حيث تغدو كولومبيا، وقد التقت وتلاقحت فيها أعراق، وتمازجت دماء، أو مورّثات بنسب مختلفة، يبرز احتجاج صامت، ينقل الحدث هذا، ومن خلال التفاتات أعين وأجساد مرافقة، وثناءات وتقريظات، وكيفية التماهي، ينقل الحدث المعلوم إلى الخارج، إلى المكشوف، حدث، لعله، يسمى عند البعض ممن يسعون إلى التكتم على براعة الجسد، في التعبير عما يجري، على أنه (هبة الزعران)، وهم في قرارة أنفسهم، كما يخيَّل إلي، لا يخفون انجذابهم إلى القوة الدافعة في عروق الجسد هذا، والجرأة الفصيحة في المؤخرة، رهان الأنثى البارق.

وليس في اصطحاب الجسد إلى الخارج، وإلى أكثر الأماكن اصطخاباً، وتجلي توتر أو إبراز تأثيرات بصرية، مرفقة بالموسيقى والحركات الممتدة في الهواء الطلق، وكل ما في الطبيعة يظهر في انبثاقة عناصره، أو حالات قذف لسانية، أو ذؤاباتية، باعتباره كشفاً مصاحِباً لحركة الجسد، والبؤرة المعزَّزة فيه: المؤخرة، ولهذا، يكون ثمة تلاقٍ أحياناً بين الخطاب الأكثر سفوراً للعولمة، العولمة الفائقة حداثة، والخطاب الأكثر ظهوراً بعلامة الجسد الفارقة: جنسانياً، وما في بنية الخطاب المعلوم هذا، من محاولات تعتيم على حقيقة الجاري: أي ضرورة استمرار الجسد الأنثوي، الممثل الأقصى حضوراً للبوب، بمؤخرة منتفضة، وتسعي لاستثارة من في المحيط كذلك، والتعلق العشقي، التعلق الولهي به، والمضيّ في حالة من الغيبوبة دون اليقظة.

نعم، كما هي العلاقة الوثيقة بين الفلسفة والموسيقى، ومنذ أقدم العصور، حيث لا يمكن أن أقرأ أفلاطون دون تلمُّس النبض الموسيقي، أو مقاربة فلسفة الكندي أو الفارابي، مثلاً وهذا الاهتمام المركّز على الموسيقى، وكذلك، وفي ما بعد، هذا التجاذب بين جنون نيتشه وتفجر الإبداع موسيقياً لفاغنر، وما لهذا من تأثير نافذ في روح فلسفة شوبنهور، وكيفية امتداد سحر موسيقى بيتهوفن في فلسفة كانط، وحضور فيخته الفلسفي بفضل لافت من موسيقى برامز[٧]، هكذا يمكن الربط بين تجليات الحضارة والرقص، أو ما يكون عليه الحراك الجسدي، فأنا أتلمس نوعاً ما، من التناسخ غير المسمى، بين قول شوبان (أريد أن أنفجر بالموسيقى)، وقد بات مأثوراً، وشاكيرا، وهي تندفع بجسدها المتعدد الاتجاهات،

الجسد الذي يبصر بحركته من الخلف، أي: المؤخرة، وكأني بهذه الهجينة، هذه المتعددة الأعراق في ما تنتهجه أداء حركة، ومبتغى رغبة طافحة (أريد أن أنفجر بالرقص، أن أنفجر بمؤخرتي!)، والذين يتحركون في إثرها، أعتقدهم على بيّنة من أمرها.

لذلك، لا أجد أي مانع، في أن يتم توجيه الأنظار، إلى ذلك التداخل، ذلك التثاقف السري، بين كل أداء حركي، تتلطف بتصديره بصرياً خارجياً، والرعشات التي تستحدثها مؤخرتها، وكل ما يمكن قراءته، من فلسفات تهتم بمجريات الأحداث، منذ ما يزيد على عقد من الزمن على الأقل، وكيف أن المتتابعات الحركية، تسعى جاهدة، إلى نيل الاعتراف، إلى العالم المهمش، العالم المكبوت داخلاً، والعالم المستبعَد جنسانياً (الأنثى المركونة)، أي الأنثى المؤخرة، وها هي المؤخرة، تثبت أن حالة الزحزحة هذه غير موفقة، لا بل كارثية، كما لو أن ثمة قراءة لفلسفات ما بعد حداثية، في نتائجها المقلقة عالمياً، لفوكو، وبودريارد، وليوتار، وموران... إلخ، أن ثمة ترجمة مضاهية، وبالحركة لما سطّرته روايات ماركيز واستورياس وروا باستوس وكاربونتيير وكاليانو... إلخ، كما لو أن شاكيرا تمهر بمؤخرتها، يكون تلقّي الأثر الحركي مباشرة عالمياً!

ليس في وسع الباحث إلا أن يعيش انفتاح كامل جهاته، ليؤكد رؤيته لعموم الآتي من جهاته هذه. الباحث، وكل من يكتب في موضوع ما، بنيّة اكتشاف أو محاولة اكتشاف ما، بصيغة أدبية أو فكرية أو حتى علمية: مختبرية وغيرها، فهو باحث، ومكاشفة الجسد عمل بحثي مضنٍ، وهو بحث البحوث، لأن الجسد ملتقى كل العلوم والآداب والفنون، وحين أتحدث عن جسد شاكيرا، فليس لجعله عالمي المقاس (ستنداردياً)، وإنما لأن في هذا الجسد، ما يمكن مقارنته بسواه، أو مضاهاته، لأنه يصرّح بجسديته، ويجهر بفعالية مؤخرة أنثى، كثيرون يتلمسون العالم على دوزنة إيقاعها، وهم الذين، في قرارة أنفسهم، يختصرون الأنثى في المنطقة المزوبعة تلك، رغبة نفسية في تأكيد فحولة مؤسطرة، وشاكيرا تقلب قاعدة اللعب، كما لو أنها تُلبِّس مشيعي مؤخرتها، أو مشايعيها، ما لم يفكروا فيه، وتضعهم في مواجهته، عندما تخرج بجسدها، ودائماً برفقة مؤخرة لولَبت عالماً بكامله من حولها، إلى واضحة النهار: الضوء، تحرراً ما، من ظلماء الحانة، أو أحمرها المثير للشبهات الغريزية، أن الجسد الأنثوي لا يُلتَمس بوجود نور أحمر خافت، هو لون دمه المهدور في المخدع ومرادفه، وإنما هو فضائي، قابل للرؤية، دون أي خوف، إلا إذا كان الرجل المسكون بالذكورة، يخاف النظر في الضوء

الكاشف، لأن ذلك يحثه على تذكر عتمة الداخل، ورطوبة الأعماق اللجّية في ذاته، والوضع خلافيٌّ تماماً تماماً!

ربما كان هذا السرد الاستطرادي يتضمن مديحاً عاطفياً لجسد شاكيرا، بسبب أفق الرؤية الواسع، المفتوح أمامها، وهذا موضوع فيه نظر، إذ كيف يمكن الحديث عن أن المفكر جان بودريارد، مثلاً، هو ما بعد حداثي، وأن هابرماز مفكر وناقد عنيف لفلسفة ما بعد الحداثة، وأن كتبه مقروءة، بينما الحديث حين يتركز على مغنية، صيتها ملأ الدنيا، وشغل الناس، ومعجبوها هم بالملايين، يفقد جديته، كما لو أن المكانة هناك، لا ينبغي مقارنتها بمكانة الأخيرة؟ وهذا إثم كبير، في ذات الحديث! إذ يمكن، مثلاً، ومن مدخل مختلف، بالنسبة لذات الموضوع، تناول شاكيرا صوتاً وأداءً وحركة مؤخرة، وتجلياتها الجسدية، من خلال القيمة التسويقية، أو (البازار) القيمي الذي يستحضر مفهوم تكافؤ الفرص، ولماذا وجِدت هذه الفرصة سانحة لها: هل هي منحة، أو هبة ربانية، أم مقاومة ذات، وسعي إرادة جسدية صلبة (بخلاف ليونة الجسد في الحركة)؟

أنْ ليس من أي شيء، من أي كان، إلا وهو داخل في البوتقة الإعلامية، طالما يحمل في تضاعيفه ما يستوجب ذلك، لمرامٍ، قد تكون عالمية أو دونها، إنما ثمة هدف مخطَّط له، بصورة ما، وشاكيرا، نجمة البوب المنفجرة بجسدها، كوكبة من النجوم الخاصة بها، وهي تستأثر باهتمام الإعلام، وربما ــ هنا ــ إذاً، يمثل الذكاء البارع، حيث يتم تقديم مؤخرة شاكيرا المتداخلة مع صوتها، وكلماتها المتناثرة في المكان، فيتضاعف رصيدها الجماهيري المعولم، بمثل هذا الذكاء الإعلامي، وببراعة، يكون تحييدها، وتجميدها، بمعنى ما، ذات يوم، وعند ضرورة مدروسة حتماً، كغيرها، إذ ثمة نهاية ما، مرتقبة، كما هو مؤكَّد، في التخفّي، أو في انحسار الصيت، حيث النجومية، كما هي شبكة الأقمار الصناعية المرتبطة بتاريخ صنع معين، تهيُّأ وتبرمج، وبعد حينٍ تنسَّق، ولكن يبقى لأثر النجومية المسماة تاريخها، وشاكيرا فاعلة أثرها، وهذا الأثر الجسدي المتعدد المقامات، لا يمكن تجاهل مصدره، شدة حدثه التاريخية، ترددات صوته، كيفية تماوج حركة المؤخرة في المكان، وفي مخيلة الملايين، حيث الحديث عن صنعة الإمبريالية، وتحت طائلة (الخلاعة)، وما في هذا المنحى من ألقاب استهجان، يغلق على الموضوع، بعيداً، عن الحركة التي تحدث في الأعماق، وشاكيرا الأفق المستحم بفضائه الرحب، رغم كل

الصخب المرافق لحركتها: غناءً ورقصاً (وربما كان في ذلك افتعال ما، مقصود تماماً)، رغم كل ذلك، تظل شاكيرا نجمة، وهي نجمة أعماق، والأعماق لا تُسبَر بيسر، كما هو تقدير المعنيين بعلوم الأعماق دلالةً، أو كما هو مؤشر النجومية الملحوظ، في سوق البورصة العالمية، إن جاز التعبير، وجماليات حركتها، هي التي تشهد على هذا الانتشار، لتكون مؤخرتها، أصدق أنباء من كل الكلام الممهور بذكورية أصولية النسَب، أو ذات جذور معتقداتية آبائية هنا وهناك.

وأعني بذلك:

أن وراء هذه الهيجاء الإعلامية، ما يمكن اعتباره حقيقة واقعية، لكون الصخب المحسوس، لا يمكن أن يتشكل، دون وجود الأرضية المناسبة، فالنجومية هي حقيقة مسلَّم أو شبه مسلَّم بها.

وأن الصيت النجومي الحسن، لشاكيرا والاسم العالمي، وبرفقة المؤخرة التي دفعت بالكثيرين إلى أن يعيشوا مشاهد لحمية، رغم أنها تكون مشهداً واحداً، ولكنه الجذب النفسي، مشعّل نار الرغبة، هو صيت لا يمكن الاستخفاف بوزنه النجومي، وتأثيره في المدار النفسي للملايين هؤلاء.

وأن الخصلة الفنية، مهما قُلّل من شأنها، تبقَ نازعة عنها سمة المحلية، وإلا ما كان حديثٌ كهذا، ولما وجدنا عشاقاً، عن بعد لها بعدّ معلوم بتفاصيله، وبالجملة، وفي تنافس، مثلما ثمة متماهيات معها، وهن يسلّمن أمر جسدهن لحركات كامنة في العروق، تخيلاً، أو تصوراً مناماتياً وسواه، وهي رغبة الأنثى المكاشفة لجسدها، المستسلمة لوضع شبقي عن بُعد بالمقابل.

أن يقول أحدهم، وهو يتلمس كل هذا الصيت العالمي، لا ينبغي له أن يكذّب حقيقة ما يحصل، بالتشويش على حقيقته الفعلية، إذ لا يمكن أن يتم إغماض العين، وسط هذا الجمال المتدفق من جسد شاكيرا في عمومه، ومن مؤخرتها بالذات، الذي يبث صداه إلى ما وراء شبكية العين!

شعبية مؤخرة شاكيرا

كما قلت، فإنه من الصعب على المرء الجزم بحقيقة ما يلحظ أمامه، وتسميته، باعتباره وجهه الفعلي، ولو من باب الفضول، فكيف به، وهو منشغل بأحداث الساعة؟ وهو يجد رقاص الساعة العالمية، يتحرك، في مكان أكثر من سواه، كما هو رقاص مؤخرة شاكيرا، في وقعه الحركي النفسي. إن مؤخرة شاكيرا هي أكثر من مؤخرة رقاصة، كما تنبري شعبيتها، وتتنوع محيطياً، كما لو أن عزاءً ما، لا يخفي شفاعة ما، ولو من باب نسيان الرعب الحاصل، والتخفيف من حدة المعاش، أو لأن ثمة ما يتحقق في هذا المقام الجسدي المركَّز عليه محيطياً، ومن لدن شاكيرا، في ملايينه السالفة، وأن تسخيفاً ملايينياً، هو محض تسخيف، في نشأته وكيفية تصديقه!

يمكن الحديث هنا، عن مقياس ترمومتري، جوي، وهنا، يكون المقياس ترموجسدي شاكيريَّ العلامة، بعلامة المؤخرة، جسد شعبي، رغم كل الهالة الإعلامية، وجعله نخبوياً، متفرداً..

وكما هو المقروء هنا وهناك، عندما تمنح الصحافة العالمية المكانة اللافتة، لأخبار النجوم، لأن ثمة من يبحثون عن النجوم، من الداخل، تخلصاً من عتمات نفسية، وما شابه، فذلك يتطلب تعرضاً لهذا التركيز، وكيف تكون حركة النجوم، ومن وراء الحركة النجومية، وأين تتوقف، حيث لا تفسَّر العملية، فقط، بنيَّة تهميش ما هو رئيسي، أو جوهري، في المجتمع، لأن البحث في هذا المجال، يكاشف أموراً مؤثرة، لها صلة بهذا المسمى (الجوهري): اجتماعياً وسياسياً.

كما هي أخبار نجوم السينما، أو كرة القدم، ومؤخرة شاكيرا، هي أكثر قدرة على الدحرجة، اليوم، وتسجيل أهداف رمزية، من أي نجم كروي، كما تظهِر مؤخرتها الكروية الهادرة، فشاكيرا الآن هي نجمة غلاف المجلات، وكل حركة تقوم به شاكيرا، تستحيل خبراً مؤثراً، تتم متابعته، والتوقف عنده، وهذا يخضع للتحليل، بأكثر من معنى، وفي أكثر من إحالة فكرية مختلفة.

وما يقرَأ في الصحافة، وما يريه الكتاب، يشكل بعداً بانورامياً، عن هذا الترموميتر الجسدي الأنثوي[٨]!

ومن الصعب بمكان، حصر كل هذا الكم الكبير من الكتابات، والتعليقات، أو إنشائيات القول، وتلك الجمل التي تشكل لسان معجب ليس إلا، أو من موقع الكراهية المعينة، وتعبيراً عن موقف معين، إنما ثمة ما يمكن التوقف عنده، ولو من باب التنويه عربياً، وصلة كل ذلك بموضوعنا.

وربما كانت الإشارة إلى الموقف المتشدد منها، من شاكيرا، ضرورة أولية هنا، باعتبارها خلاف كل هذه النجومية المعمولة، وهذه المعلومات التي تعرّف بها، مدافعة عن الحق، وتدعو إلى المحبة والعدالة، ونبذ الحروب وغيرها، كما أشرتُ، وهذا يذكّرنا مباشرة، بمواقف إسلاميين، والتعريف بها، سلباً، أي على أنها تعمل لصالح جهات مغرضة، وضد الإسلام والمسلمين.

في الملف المتعلق بشاكيرا والمنشور إنترنتياً، وتحت عنوان (شاكيرا تكره المسلمين وتنفق على التنصير والخليج يركع لها)[٩]، يمكن تلمس هذا التركيز في كيفية تضييق الخناق عليها، إذ إن كتابة المادة، هي أكثر من كونها تحليلاً، أو قراءة في حدث، ومن خلال وقائع، وبعيداً عن الذم والتحقير، حيث تتم رؤية الكم الكبير، وبما لا يقاس، من الشباب، وخلافهم، وهم يصرّحون بإعجابهم بشاكيرا: صوتاً وحركة ومظهراً، ولأن لها حضوراً في دول الخليج بالذات، كما في حفلتها في دبي عام (٢٠٠٧)، وأن هذا التدافع الألوفي، الحدثي، الشعائري، يقلق أولي أمر الدين المتشددين والمحافظين، أو دعاة الدين، حيث العملية لا تخفي ما وراءها، كما لو أن ذلك يتم على حساب الدين بالذات، وهو عزوف عنه، وعن ممثليه في هذا المنحى، كما لو أن ردة تحدث في الداخل، وإلحاداً ساري المفعول، لا يصرَّح باسمه، وهذا يشكل رهاباً لهم، ورعباً، يتهددهم في مواقعهم، وإنما تظهر العملية، هذا الشرخ الحادث أو الجاري في المجتمع بالذات، دون الاعتراف بحقيقة وجوده، إنه أكثر من كونه خطاب المؤخرة التي يُعتَّم عليها، إنما هو خطاب الواجهة المستهتَر بأمرها، إذ ينظر في المؤخرة، وفق تدفق الرغبة الخارجة عن الضبط الذاتي لها، لأن اللحظة هذه، وما أطولها عمراً، وتاثيراً كذلك، تبرز قصور الإرادة الفعلية، ضعف الأداء الذاتي، في معاينة ما يجري، ودائماً في إثر المؤخرة الملحوظة أثراً، هنا وهناك.

لهذا، فإن التدقيق في المكتوب، كما في المنتقى شواهد متنوعة، وما هو معلَّق به، وعليه،

يظهر هذا المشهد الدعائي العالي زخماً، لجسد، يخاف على نفسه أكثر من خوفه على أي شيء آخر.

ويمكن إيراد بعض الأقوال، أو الأمثلة من هذا الملف:

ــ حقاً صدق من قال: إن لم تستح من الله فاصنع ما شئت. وأتذكر مقولة من قال: من أمن العقوبة أساء الأدب. فلما أمنت قنوات الفسق التي تنشر الفواحش بين المسلمين، بلا رقيب ولا عقوبة تطالها ها هي تمعن في الإباحية والانحلال إلى درجة نشر الكفر في نفوس ناشئة المسلمين وشبابهم ولا حول ولا قوة إلا بالله.

فإذا سمح بلد مسلم ــ يكاد ينسلخ من كل قيمنا الأصيلة ــ بدخول ماجنة حقيرة، تنفق من أموال سفهاء العرب، قامت قناة أطلقوها بعد غزو العراق ضمن حملة أمريكا المعلنة لكسب العقول والقلوب في المنطقة، بحملة دعاية واسعة لمدة أسبوعين من أجل إدخال من تسمى شاكيرا الحقيرة وأخواتها إلى بيوت ابتليت بقنوات البث المباشر.

بل وتعلن هذه القناة في الصحف المحلية والخليجية، عن حفل هذه العاهرة الأخير بلا خجل ولا استحياء، في مجتمع محافظ سلمه الله من مكر المترفين وبذخهم وطغيانهم عليهم من الله ما يستحقون.

وإلى من لا يعلم هذه الحقيرة التي تنشأت في أمريكا اللاتينية فهي شديدة التعصب وتنفق ببذخ على منظمات التبشير بل وكثيراً ما تظهر في حفلاتها الغنائية والصور التي تنشر لها ويتداولها شباب مفتون بها هداهم الله وأصلحهم.

ــ وإلى هؤلاء الفارغين فكرياً المنحطين المدمنين الذي لا هدف لهم في الحياة إلا اللهو والمتعة الحرام أهديهم بعضاً من كلمات أغاني هذه الفاسقة وأذكرهم بوعده صلى الله عليه وسلم أن المرء يحشر مع من أحب.

ـ وهذه كلمات أغنية لها تذكر فيها الذهاب إلى الكنيسة يا من يطرب لأغانيها

The One Lyrics
So I find a reason to shave my legs
Each single morning
So I count on someone on Friday nights
To take me dancing and then
To church on Sundays

(الترتيلة الوحيدة
أخيراً وجدت سبباً لأحلق ساقيَّ
في كل صباح بذاته
لذا اعتمدت على أحدهم في ليالي الجمعة
ليأخذني إلى الرقص ثم إلى الكنيسة أيام الآحاد)

هيا ترجم لي يا من يحب الاستماع إلى شاكيرا؟ هيا يا عبقري زمانك.. هيا يا مغفل.

ـ هل تعلم أن شاكيرا أحيت حفلاً غنائياً من أجل انفصال تيمور الشرقية عن إندونيسيا؟

It's alright, it's alright
For our flag we die or kill
As long as we don't know
We do it just to pay their bills

(حسنٌ، حسنٌ
من أجل رايتنا نموت، أو نقتل
لطالما أننا لا نعرف أننا نفعل ذلك فقط
لندفع فواتير الآخرين)[١٠]

هيا ترجم يا فالح على عمرك منك لها له ما تحته خط بالأحمر!! مصدوم في معشوقتك؟!

عموماً لقد ترجم نصارى تيمور كلمات الأغنية إلى فعل. تفضل يا عاشق الخنزيرة هذه الصور إلى مجموعتك.

ـ ولا عزاء للمخدوعين في شاكيرا التي من أغانيها واحدة بعنوان (المؤخرات لا تكذب)!!

هنيئاً لكم بشاكيرا يا أهلنا في الخليج، فهل هذا صار مكانكم بين الأمم اليوم؟! في المؤخرة وعلى المؤخرة أم تحتها؟!

٢٠ ألفاً حضروا حفل شاكيرا في دبي

أغنياء العالم اليوم قتلة مجرمون... إلخ.

بغض النظر عما ورد في هذه المختارات، حيث لا نقاش حول الموضوع، وطريقة الكتابة: بنية وتفصيلاً، صياغة لغوية، وحشد أقوال استثاراتية، باعتبار المكتوب، لا يتقدم للمناقشة، وهو يعتّم كثيراً على الحقيقة، في سياقها التاريخي والاجتماعي، بالمعنى الواسع للكلمة، وإنما لاستثارة المشاعر الشعبوية، ومن منطلق دعوي، اعتماداً على الذهنية الاستئصالية، لكون المذكور في المثال الأخير، وحده، يظهر، أن رقماً هو (٢٠ ألفاً)، وهم الذين حضروا حفل شاكيرا، يلفت النظر، حيث المدينة صغيرة، وهذا حشد كبير، حتى لو بولغ فيه، من باب الترويع والتجييش الدعويين، ويعني هذا أن ثمة ما يصرّح بحقيقته، أكثر مما هو مرغوب فيه، أي يمكن تحقيقه بالطريقة السالفة، إذ ثمة ما يجب الاهتمام بأمره، حيث لا يمكن اعتبار كل هذا الكم الكبير الكبير، من الغوغاء والمخدوعين والخارجين عن جادة الصواب المخطَّطة بدقة، وأنهم، بالتالي، بحاجة إلى إعادة تأهيل تربوية، ووفق مقاييس الدعاة، حيث لا أنفي أن ثمة كثيرين منهم، كانوا يتابعون حيثيات الحفل، وربما كانوا قد حضروه، وفي الطرف الآخر، يظهرون تشددهم على هذه الجماهيرية، التي تعتبَر في مقاييسهم، منافسة لهم، وما عليهم إلا اللجوء إلى فبركة الموضوع، وإثارة النعرات المذهبية، وباسم الاسلام، وفي الجانب الآخر، تظهر الطريقية التركيبية في منطق الداعية هنا، ومجمل الذين يعرّفون بأنفسهم حريصين على الدين، أقل من أن تستحق المتابعة، لأنها تنطلق من عقلية تجريم أو تأثيم دينية، أي تكفيرية، والحل هو: الارتداع أو الاقتلاع.

وأظن أن جسد شاكيرا، وبمؤخرتها، أكثر مضاءَ قوة، بمعنى ما، من كل هذه التحشدات في المشاعر، ومحاولة تأليب طرف على آخر، وفق منطق تصفوي، لأن شاكيرا، لم تفرض جسدها على الآخرين، وإنما هم الآخرون الذين يتمنون ولو رؤيتها، فكيف بلمسها، وهذا ليس منطقاً دعوياً لها، طبعاً، وإنما أتحدث هنا، عن المنطق الذي ينير ساحة لحوار، عما يخص الدور الديني في المسلك النفسي والآخر العقلي، وموقع كل منهما في عالم اليوم، وكذلك مصير الدين الفعلي غداً، وفاعلية الجنسانية في مجتمعاتنا، وما هو محظورٌ البتّ فيه، وهو يعاش جهراً هنا وهناك!

نحن إذاً إزاء مفهوم عصابي ديني، يُعمل بمقتضاه كثيراً، داخل دائرية الوصائية الدينية الممثلنة، المتفردة كونياً، والمانعة عن رؤية أي شيء خارج ما هو مرسوم فيها: أحكاماً ونواهي، وهو عصاب ناجم بالدرجة الأولى تاريخياً، عن عقدة رهاب من الآخر، من المختلف، فكيف بالمخالف في المذهب، دون بذل الحد الأدنى من التفكير الواقعي، على أن أي استثارة باسم الدين، قد تؤدي إلى ارتكاب مذابح كبرى، كما هو جارٍ في أكثر من مكان، وفي دنيا المسلمين، ويعني هذا أن ذهنية الديني المتشدد، تشعل النار في صاحبها قبل سواه، والنظر في جسد شاكيرا هكذا، يعادل عشقاً ضمنياً، جماعاً نفسياً، وفي دنيا المتخيَّل الطلق، مثلما يقابل عصاباً مستحكماً، جماعي المشهد، أثيره، لا يُسمى، وقوة مرغوبة، لا تتيسر، وما تتبدى عليه الكلمات ذات الشحنة العاطفية المضادة، هو الذي يسِم كثيراً ميلاً عاطفياً من هذا النوع، إنه الميل الإقصائي للآخر، كما نوَّهت، وكما تحتّم الذهنية المعتمدة، حيث يجب على الآخر هذا، أن يكون في مقام المتصوَّر داخلياً، وبصدد شاكيرا، لا تبدو العلاقة تنابذية، كما أتلمس في العنف الملموس في الكلمات، إنما رغبة غير متيسرة، تتلون بحاضر الجسد المرئي، إزاء وضع أرضي يقوَّم مختلفاً، وعلى هوى حركات المؤخرة، تلك التي من جهة، تشكل عالماً كابوسياً، أو عائقاً، يحول دون تحقيق الهدف المؤجَّل، أي الرباني الطابع، في احتواء الآخرين: تائبي، وفق الأصول الموضوعة هنا، ومسهّلي المهمة، ومن جهة أخرى، ترتقي إلى مستوى الجسد النموذجي الكامل الدسم فتنةَ جسد، مؤلّبه الذاتي، وبمؤخرة، وهما خصلتان، لا أظنهما ببعيدتين عما تختزنه أو تنسكن به ذاكرة الديني الموسوم.

ولهذا تتنوع العلاقة مع جسد شاكيرا، ويتحول النظر أو يتغير مساراً، إزاء المؤخرة المرصودة، بحسب مدى الثقة بالذات، وما يمكن أن يكون عليه التعويض الاعتقادي،

وفي الوقت الراهن، حيث تنزع أحياناً صورتها، تأكيداً على أن عقدة الصورة الآخذة بالألباب الذكورية قد حلت[١١].

شاكيرا تدرك (أعني أنني هكذا أرى أنها تدرك) أن ثمة مناطق توتر في العالم، هي، ومن خلال الذين يتولون المهام الأمنية، حيث تكون الحراسة مشددة، حرصاً على سلامتها، كما هو الملحوظ في مسلكها المحيطي، ويعني هذا أن اختراق الصف الأمني البشري المتراص، ومحاولة الوصول إليها، أو إلحاق الأذى بها، يُعدُّ ذلك في العرف الأصولي، درساً مأثوراً في الجهاد، ومحاربة للانحلال والفسق، وما يمكن قراءته في حفلتها التي قدَّمتها في القاهرة، وحضرها ثلاثون ألف شخص، ومنهم، وفيهم أسماء نجومية بدورها، والطريقة التي ظهرت بها، والشروط التي فرضتها على المعنيين بأمرها، والاهتمام الكبير: الشعبي والرسمي بها كما هو معلوم، وكيف تحركت هي وبحذر، من باب تأمين السلامة[١٢]، هو أن جسد شاكيرا، خارق بفاعليته، وأنه استحال رمزاً جماهيرياً ما، رغم أنها المعتبرة هنا: غريبة اليد واللسان كثيراً، وعن بُعد، ودون اتصال مباشر، فلا ينبغي ترك معلومة تقال، أو يروَّج لها، دون الحفر فيها، وتبيان مغزاها.

إن الهياج الديني، وكنوع من الاحتجاج الشارعي، عدا وجود أشكال المضايقات المؤسساتية، والخاصة، بطبيعة أدواته، لا يشدد على أصل الداء، بقدر ما يستنفر الهمم المكبوتة أصلاً، أي استثارة القوى المغيَّبة والمهدورة، والتي تشكو من الحالة المقابلة، تتضمن رغبات إلى الآخر، على الصعيد الاجتماعي والجنساني، وهي رغبات تكلف كثيراً، ويكون التصعيد بالقهر الداخلي، ومن خلال عمل الكبت المتوثب، بجعل المرغوب فيه، في رأس الصدارة من ناحية التمكن منه، والعمل على استئصال شأفته، حيث إن الأجساد التي تنتمي إلى أعراق كثيرة، وفي بدايات الإسلام، وبمقاييس مختلفة، أجساد نساء حرائر، وإماء، ومحظيات، وجوار مختلفة، كانت تملأ قصور الخلفاء والولاة والوجهاء، دون أن يكون هناك من يتصدى لهذه الظاهرة العامرة، لأن الديار (ديار المسلمين، كانت عامرة، بالمعنى السيادي الخُلفائي الإمبراطوري)، لأن ثمة من كان في وسعه التلذذ بأكثر من جسد، يمكن توافر شراء، أو هدية من جهة ما، ولو (أقول، ولو)، أن جل هؤلاء المتشددين، الناقمين على مسرحة العري الجسدي، أتيح لهم التمتع النسبي، لكانوا، أو صاروا أصحاب فتاوى من نوع مختلف، عما هو عليه الوضع الآن، فالحرمان الذي يؤصّل المشكلة، هو الذي يستولد الموقف العنفي، ويجعل من

المعروض، كما لو أنه حقاً فجور وإثم.

ليس من حدود مغلقة، أو سواتر ترابية ملغومة، إزاء أي موضوع يخص الجسد ومشتقاته: غناء ورقصاً، كما التاريخ يشهد على ذلك. ولعل أقرب مثال حي، وصارخ، ويضفي قيمة من الصدقية اللافتة، على أن مؤخرة شاكيرا، تلك التي لا تخطئها العين الناظرة، ليست بحرام، لأنها لا تري مؤخرتها، كما لو أنها (عورة)، بقدر ما تنظّر جسدياً، وتضفي على الهواء الراكد هذا اليقين، وهو أن في وسع مؤخرة كهذه، أن تميط اللثام عن تاريخ، لطالما اجتُهد كثيراً في تلفيقه، وبلون واحد، أن تلطّف المناخ، وأن ثمة من يستهدي بالله ذاته، وهو يمعن النظر في الجسد المرئي أو المتلفز، لكون الجسد الجميل، والمؤخرة الأجمل، الذائبة الحركة، صنعة ربانية، وفي وسع أي كان، إذا كان في وسعه رغبة ما، أن يتلمس البراعة في خلق جسد أكثر من سواه.

أقول هذا، وأنا بصدد ظاهرة جسد آسيوي، يسمى أحياناً بقرين جسد شاكيرا، أو أن صاحبته هي بدورها تغني وترقص، وأن صيتها في ازدياد، وهي الآن في عمر الثانية والثلاثين، مؤكدة وضعاً حداثياً، يضطّلع به الفن، فن ظهور الجسد الأنثوي، وظاهر فتنته، وتلك هي إينول الإندونيسية ذات السحر الخارق، أي (شاكيرا إندونيسيا)، وتسمى أيضاً (إينول دارانيسنا: أي إينول دات النهدين)، رغم تجلي ويلات معروفة في إندونيسيا، وتكون الويلات هذه مجالاً آخر، بدورها، لرؤية التجليات الكبرى: الأخرى، لانفراج وضع، يشدَّد عليه، ولأن إندونيسيا هي بلد إسلامي يقع في الأقاصي، وفيه تنوع أعراقي ومذاهبي، فإن تشدداً، كالذي يدركه المتابع، يمنح الحداثة السالفة قيمة مضيافية، ونبالة تسمية وحضور، جسدها، لم تستطع تحذيرات الأصوليين وعلى أعلى مستوى، أن تحبسه، الجسد المجسُّ النابذ للمقاومة الأرضية الأعرافية، وإنما، أطلِق له العنان أكثر، ومن قبل من ساندوا هذا الجسد الحامل لحداثة موازية: أنثوية، وخصوصاً مَن لهم حضور ديني، إلى درجة الاستفادة منها، في مجال الانتخابات، وفي رعاية الحفلات الدينية، وأشير هنا، إلى شيخ معروف. وكان الشيخ مصطفى بصري (أو البيسري) أول من هب للدفاع عن إينول، وانتهز فرصة الاحتفال بأعياد رأس السنة الهجرية أوائل آذار الماضي فعرض لوحة كبيرة لإينول في أكبر مساجد العاصمة، وهي ترقص وتتمايل في أكثر ألحانها إثارة، وعنوانها «الذكر مع إينول»، وتعرض اللوحة لمجموعة من علماء الدين يتحلقون حول المغنية وهي ترقص بينهم. واعتبر الشيخ الصوفي أن الله ينتقي خيرة

العلماء من خلال اختلاجات إينول وتمايلاتها. وجاء رد الفعل من جانب جماعة إسلامية شبابية بالتهديد بحرق المسجد إذا لم ترفع هذه اللوحة منه، لكن الشيخ الصوفي وأنصاره لم يخشوا التهديد ولم يتراجعوا. ونعلم أن إندونيسيا هي أكبر أمة إسلامية في العالم من ناحية تعداد سكانها...![١٣].



تبدو شاكيرا على خلفية كل صورة، الصورة الأصل، لدى الكثيرين، ممن يشعرون بأن ثمة مهاداً روحياً في الرقص، وبالطريقة التي اختارتها، والصورة (اللوحة الفنية) التي تصور امرأة ممددة على السرير، وشبه نائمة، أو غافية، وهي عارية تماماً، حيث المؤخرة شفافة بمعالمها ذات الردفين الصاعدين إلى الأعلى: نهدين مخضرمين خبرةً، دون حلمات ظاهرة، إن جاز التعبير، وخصر أميل إلى النحافة والرهافة معاً، والأرضية قماشية، بلون ناري مشتعل، مثلما فضاء اللون ملتهب، وكل ذلك، يلقّم الجسد بالرغبة النارية المماثلة، وهي في الوجه الأمثل لها، تترك العنان طليقاً لمخيلة فنان، لكي يربط بين اللوحة الفنية، والرغبات المجنحة التي تخترق حدود اللوحة، مثلما أنها تربط بين الكولومبية ذات الأصول الهجينة، وإينول المركّبة هجنة، لتكون ثمرة البوب هناك وهنا، هي ذاتها تلك التي برعت فيها شجرة الإبداع في التكوين الجسدي، وصداه الحركي.

ولعل القدرة الإلقائية الناثرة للرقص الجسدي، وهو يتمحور كثيراً في المؤخرة، مستوطنة

العقاب، ومعقل العصيان، ومهبط الإلهام المختلف أنثوياً، وعلى مسامع الحضور البصرية، تكمن في التواصل الجسدي، في ما يعلنه جسد محارب، ويُسعى، وأي سعي! إلى وأد فتنته التي لا تجارى، على أنه النقيض المباشر للجسد المؤمم ذكورياً، على أنه يستطيع تثوير أجساد بالجملة، وكيف أنها يمكنها التتويج الطوعي ملكة، كما يقول أحدهم، وهو يصف ما يراه، وهو متقدم في العمر:

(كان الراقصون عراة الصدور والسيقان يحملون مشاعل متوهجة بالنار والراقصات في ثياب شفافة والموسيقى تصدح في تصاعد زاعق، وكان المشهد يمهد فقط لدخول ملكة الاستعراض والفيديو كليب شاكيرا. لم أتعرف على اسمها لأنني كنت أراها لأول مرة)[١٤].

ولعل هذا التقديم، هو وجه من وجوه التعريف بحداثة الجسد، وفي مرقص، يتجاوز نطاق المسمى قاعياً، إنه الرقص الذي يستقطب كثيرين، طالما أن الجسد الذي يتقدم من الجمهور، وهو في تنوعه، وضخامته العددية، لا يمكن النظر فيه، تهميشياً في خانة اللامسمى، الجسد العوريُّ بامتياز، وهو الغوري بامتياز، يسميه المحسوس العياني للفكري، وإنما على أنه قد أُسقِط كثيراً في أيدي الذين يضيقون واسعاً جداً جداً، وأنا، عندما أكتب بطريقة لا تخلو من تقريظ ظاهر، ينصب على الجسد الذي لا يُنظَر فيه من زاوية واحدة، زاوية الجنسانية الضيقة، أو العري الذي يخيف الذكور أكثر من الإناث، وهن يحاولن اكتشاف علامات مميّزة في أجسادهن رويداً رويداً، حين يكنّ بمفردهن، أو إبداء حركة خاطفة، لاستطلاع خفايا الأجساد هذه، وكيف هو كبح الجماح يتم، بصورة مباشرة أو غير مباشرة (رقابة داخلية)، فإنني مجتهداً، أسعى إلى مد النظر، وتلمس مكونات سرد الجسد، في تنوع مناشطه، وكيف يكون مجالاً حياً لتقاطعات رؤى ورهانات.

ولكن، ما لا ينبغي تجاهله، هو صلابة المؤخرة المتحدية، لكل هاتيك الزوابع الذكورية التي تتقصف آبائياً من الداخل، رغم المرونة البالغة في التكوين والتلوين، وهذا ما يشد الذكور، ومن فصيلة الفحول، إلى أن يكونوا نهب مخاوفهم الذاتية، ونهب فتنة الخطيئة الثانية حداثياً هنا.

ومن يتتبع أخبار هذه النجمة التي تتقدمها مؤخرتها، في مخيلة الذين يعتبرونها هكذا، من خلالها، فبوسعهم ملاحظة هذا الجذب الداخلي، وراء الورع المزعوم والمصدوم، حيث تبرز كتابات مختلفة، وتحت العنوان الأبرز (المؤخرة)، ذلك التداخل بين الحريصين على مؤخرتهم الذكورية، والمتعلقين بالمؤخرة الأنثوية المتصورة وفق أهوائهم الذكورية تلك، أي إن ثمة تاريخاً يُري هذا.

وربما أمكن العثور على أمثلة صارخة، أمثلة استشعارية، استخبارية في الصميم ضمناً، في هذا المضمار الإيروتيكي العربي الإسلامي الفضائحي، بمشهدياته المؤخراتية، كما في علاقة النائب الإسلامي الكويتي، بالفنانة المصرية الهادرة بمؤخرتها، والأثيرة على قلبه: «روبي»[١٥].

ولا يمكن أن تأتي كتابات البعض منهم، وهي توغل أكثر في الحدث الموسوم، غفلاً من الاسم، ربما لأسباب احترازية، نفسية، أو تأكيداً، على المشاهدة بالعين المجردة، لما يجري، مما يمس موضوعنا مباشرة، وحالة التقية أو التخوف، من ردود الأفعال المترتبة على كتابة الاسم، كما في حال الذي قارن (بين مؤخرة شاكيرا، ومقدمة ابن خلدون)، بين ابن خلدون الاسم العلم في التاريخ العربي الإسلامي، وما أورده بشأن النقاط التي تعرّف بالعرب، في مجال التنافس والتصارع على الزعامة، والاهتمام بالسلطة، وترك ما عداها، وقبل ذلك، وربما لهذا السبب، كيفية إلحاق الدمار والخراب بالآخرين، حين يغزونهم في بلادهم، إبرازاً لطابع البداوة فيهم، والحصول على الغنائم المختلفة: مالاً وأولاداً ونساءً سبايا...، وفي الوقت الذي يعرّف المقال المكتوب بطابعه التهكمي، إلا أنه يشهر عنفه الموازي للراهن السياسي والاجتماعي العربي والإسلامي المعاش، كما لو أن المعنيين بنقده، لا يكتشفون أنفسهم إلا وهم في حمَى المؤخرات، وأن الأخيرة هي وحدها (وحدها فقط)، تجلب لهم السكينة والهدوء، وتؤكد القيمة الكبرى لها تاريخياً[١٦].

وفي الجانب المقابل، يبدو أن البعض الآخر، وبسبب انتشار الأخبار: المصوَّرة منها، والكلامية منها فقط، وعبر قنوات إعلامية عامة وخاصة، وعما يخص ما أشرنا إليه، قد تلمَّس في هذه النار المنتشرة في الهشيم (نار الشبق الذكوري، وهشيم الجسد الأنثوي الشاكيري)، ما يهيئ قريحة كل معني، وخصوصاً الشاعر، لأن تكون في أوج تفعيلها، في التصوير والتعبير، ومن خلال تاريخ، هو ذاته، كما يظهر، أشبه بالمؤخرة التي (لا

يذاع لها سر)، إلا في صفحات خاصة، أو أدبيات خاصة، لا تُعتبَر موثَّقة، للسبب النفسي أو الرّغبي الخاص أيضاً، وأن يحاول الجمع بين المهمَّش، وهو في صدارة الاهتمام واقعاً، وما هو في الواجهة: الحقيقة المسوَّقة، وأعني بذلك هذه الموسومة بـ: المؤخرة، كما في حال الشاعر العراقي المقيم في السويد نصيف الناصري، وطريقة الكتابة التي لا تخلو من عنف! إنه عنف المعاش، والمكبوت الطويل في تاريخه العراقي، وحيث استخدم كلمات، زحزحت سياق الكتابة بالذات، بسبب طابعها الميتاعنفي والشتائمي، رغم أن ما كتبه يقدم تاريخاً يستحق القراءة، إن في منحاه الاجتماعي، أو الفقهي، أو الوثائقي المحلي، والمقارن، من جهة العلاقة مع المؤخرة، وموقعها الجسدي والجنساني، كما في التذكير بما ذكرته الكاتبة المصرية نوال السعداوي «وهي طبيبة» في أحد كتبها، كيف أنها عالجت فتاة مصرية، وهي صغيرة، يتم إتيانها من الخلف من قبل شيخ عجوز، تزوَّجها بالإكراه، وأشار إلى أن كثيرين في المجتمع العربي، وفي مراكز وظيفية وتعليمية متقدمة، هم على شاكلته، وثمة من يبرر ذلك، بدعوى أن ليس من نص ديني جازم إسلامي، حرَّم هذا الفعل، وإثر نقاش عملي...[١٧].

ومن بين النقاط التي يمكن التوقف عندها، هي تلك المتعلقة بمكانة المؤخرة، والوظيفة المنوطة بها، في الجانب الآخر (السري)، وكما يقول التاريخ، وكيف أن الارتباط الولَهي بمؤخرة شاكيرا، ارتباط بتاريخ مديد من التجارب أو المعايشات، إذ إن ذلك لا يعدو أن يكون ضرباً من المبالغة الشاعرية، والتقليل من قيمة المعلومة ذات النسب المعرفي والنقدي التاريخي تماماً، ولأن ذلك يتطلب تروّياً وتمحيصاً تاريخيين، لأنها ظاهرة منتشرة، وبتفاوت في أمكنة مختلفة تاريخياً وعالمياً (أبسط شيء، ما يخص ظهور قوانين تشرّع لممارسات اللواطة، أو حتى الزواج المثلي، في دول أوروبية عديدة، وكما فُلسِف الموضوع عند اليونان، وقد تعرضت لذلك، كما ذكرت سابقاً، في كتابي «المتعة المحظورة»)، إذ إن الذي يجدر التذكير به، هو أن كثيرين ممن تذهب بهم مؤخرة شاكيرا بعيداً، في استثارتهم الداخلية، يتعلق بهذا الجسد الصاعد نجومية، والقادم من وراء البحار، والذي صار أكثر إثارة، لأن ثمة مؤخرات كثيرة، مرئية هنا وهناك. أما في حال شاكيرا، فالنجومية، وربما ملاحظة نوع من المنافسة مع المؤخرة المتداولة، وحتى تلك اللواتي صرن يقلدنها، ليصبحن «متشكرنات: على وزن شاكيرا»، يضفين سحراً يضاعف الذكورية هنا، مثلما يذكّي هذا، طاقة الغلمنة عند اللواتي تذهب بهن مؤخراتهن يميناً وشمالاً معها حيث المرجحة أحياناً، تكون معاشرة جنسية للآخر، معه، كما تشهد الحركة في

ذات الجسد. ولعل آخرين يسعون إلى مكاشفة ما هو جمالي، كما هو شأن الذين يهتمون بأمرها عموماً، والأمر هو أمر الجسدي، وفي عقر دارهم اللحمية والمحمولة بهم، ومن قبلهم، وحركات مؤخرتها، بطريقة لافتة في أنحاء أخرى من العالم، من موقع الثراء الفني، أما التفعيل الإيروسي فأقل بالمقارنة، لا يكفُّون عن تنوين رغباتهم الداخلية، بمجمل الحركات الدالة بدورها، على دوران الفعل النعظي فيهم!

وفي مجمل الأحوال، فإن ما تقدَّم ذكره، يتطلب دراسة موسعة، لها طابع إحصائي، وميداني، وبطرق مختلفة، بسبب حساسية الموضوع عند الكثيرين، للوصول إلى معرفة أعمق وأبعد مما هو مسمى، وربما كانت الدراسة الأنتروبولوجية مؤثرة لو تمت، وعبر متابعة متأنية، حيث لا تعود المؤخرة، كما لو أن شغفاً بما هو فضائحي، واستجابة لـ «شذوذ» ما، كما هو المألوف كثيراً، تعبيراً عن رغبة اللارغبة، رغبة في أن يظل الموضوع دون اسمه، ليمارَس في صمت، بحرية أوفر، وهذه، كما أرى، إحدى البداهات الكبرى لسياسة الذكورية الفاعلة مقالاً ومقاماً...

شاكيرا ومؤخرتها في معبر الرهان الثقافي الحداثي مجدداً

لعل النقطة الفرعية هذه، وهي الأخيرة، في هذا الفصل، هي الأكثر سخونة، في طابعها الفكري، ليس لأن الحديث عن المؤخرة سوف يعود إلى الواجهة (وكأن الحديث منقسم على نفسه، بين الواجهة ووراءها!)، وإنما لأن الجسد يشغل الموضوع في كليته، وأن المؤخرة التي صارت بمرتبة (علم في رأسه نار)، استقطبت وضعاً أضوائياً، مثلما أثارت اهتمامات معنيين بكليانية الجسد، وما هو خفي فيه، بصورة ما، وكيف أنه يشكل عتبة مناظرة ومجاهرة، لتسمية أمور لا تسمَّى في محيط الجسد: اجتماعياً وتربوياً وثقافياً، أن المؤخرة استحالت مستودع أسرار الجسد كثيراً، والعملية أكثر من حقيقة موجَّهة ومشوهة دلالياً، وإنما لأنها سلطت الضوء على جوانب حية في الجسد تاريخية وجمالية ملهمة بالمقابل، وأن رموز فكر وثقافة وأدب وفن، أصاخوا السمع المعرفي: البصري كثيراً، إلى فعاليات جسد، عاش وضعاً تهميشياً، زمناً طويلاً، هو جسد الأنثى، ورؤي فيه ما هو خافٍ، وجسد شاكيرا نموذج حي، باعتباره نصاً متعدد الطيات والسطوح، من جهة الثراء الدلالي، إن جاز استخدام مفاهيم فلسفية ومكانية، لكل من جيل دولوز وفليكس غواتاري، وهو نص مقروء بأهم حاستين نافذتين في التاريخ: السمع والنظر، إلى درجة

أن شاكيرا لم تعد سوى المناسَبة، وهي المناسِبة بحضورها طبعاً، لقول الكثير والمستَلهَم الجمالي والفني والأدبي والفكري، ويكون لقولٍ يستطير إشكالاً لافتاً، دوائر مائية، تتسع باطراد.

مؤخرة شاكيرا، هي الحجر المقذوف في الماء الراكد، الحجر الثقيل والقادح شرارات، من ناحية التأثير في المعجبين والمعجبات بها: جسداً، وتطاير مؤخرة، واستثارتها للملايين، عبر إعلامهم بأهمية فعل المؤخرة، بتعريفهم بمؤخراتهم ضمنياً، وهم يزدحمون بها، وهي المؤخرة، التي، كما يظهر، أشعرت، مثلما سعَّرت في الكثيرين منهم، داء الجنسانية الخطأ التركيب أو التجذير، لأن الشعور هنا، هو ذاته حالة سعارية حممية المقام، إذ الإيغال في التماهي، رغبة في التقارب، في أن يكونوا إياها ويصونوها لأجلهم، هو تحوير في علامة الجنسانية، هو وضع الذكورة المنمذجة تحت الحساب، انجراف في المؤثر النافذ، سريان فعله، في تكرار الحركات التي تؤديها، وكأنها تنزع عنهم رافعتهم الذكورية، مثلما أن اللواتي يتماهين معهن، يعشن في دواخلهم سخونة الكلمات، شبق الإيحاءات الأكثر تحفيزاً للجسد الغض، في أن «يتلمظ» اشتياقاً إلى المتشكل بفعل الكلمات المغناة، والحركات المؤداة، توقاً إلى التناهي الناجز في ذات الرغبة المشعة نفسياً فيهن.

إن التجاذب، وبحسب درجة القوة الرغبية اليقِظة، تجسيد جنساني، وتطهير من كبت ما أو أكثر، وسعي دؤوب، إلى الانغماس في الخطيئة الأسطورية، في (الدنس) الأنثوي المقدس، فالتاريخ المدوَّن في لحظة فذة منه، يُستعاد هنا، وثنائية آدم وحواء العاريين في الواجهة، هي حدث قائم...

وهنا أيضاً، يُستعاد اسم إدوارد سعيد، بصحبة مولّهته النجمة المصرية الراحلة تحية كاريوكا، إزاء مواطن شاكيرا ذات المؤخرة الجامحة الفالحة، كما يظهر، الكاتب العالمي النوبلي غابرييل غارسيا ماركيز، الذي منحها من الاهتمام الكثير دلالياً! فنحن إذاً، إزاء علمين في الفكر والأدب، إزاء موقعين ثقافيين، يتحددان ذوقياً وجمالياً، إنما قيمياً بامتياز، كما هو المثار عنهما، إلى درجة التداخل بين مفاهيم أشكل فيها المعنى على المعنى، لأن الموضوع أكثر من كونه هامشياً، وبينهما، أو معهما، أو أمامهما، جسدان، أنثويان، محط مكاشفة ومقاربة تاريخيتين.

ضمناً، يتشكل مدار قول آخر، وهو كيفية الربط بين كل من النجمتين، حيث الأخيرة ما زالت تتنامى شهرة، ونجمَي الكتابة، بمعنى مختلف، حيث الأخير، وهو ماركيز بالتأكيد، على عتبة العمر الأخيرة، وما في الربط هذا، من رؤية بانورامية لمفهوم المؤخرة كمدى معرفي... إلخ.

اعتراف أولي:

أعترف بداية، بأنني كنت أعتقد أن ما سأكتبه، من باب المقارنة، إلى جانب العلاقة الثنائية بين ماركيز ومواطنته، وكيف أصبحت كتابته مادة حية لكتابات أخرى كثيرة: عربياً، بين إدوارد سعيد وماركيز، وبنية الكتابة عندهما، هما بصدد العلاقة السالفة، أن ما سأكتبه، سيكون جديداً نوعاً ما، ولكنني، ومن خلال البحث، تبيَّن لي أن كتّاباً آخرين، سبقوني إلى ذلك، على الأقل، الكاتب الفلسطيني خيري منصور، في كتابه (ثنائية الحياة والكتابة)، وفي الوقت الذي أدركت هذا، تبدَّى لي أمر آخر، وهو محاولة المضي في مسار مختلف، بعيداً عن ادعاء أي تجديد، أو سبقيةٍ، لأنه قد تكون هناك كتابات أخرى، قد تعرضت لما سأتعرض له، وقبلي تحديداً، ولا علم لي بها، وفي كل حال، فإنني في سعيي المرسوم هنا، أحاول التذكير، بطائفة من الكتابات التي عرضت لهذه الحالة، فصارت ظاهرة، وما يمكن أن يقال، في السياق، وبشكل مختلف لاحقاً.

علاقة متداخلة فنياً وكتابياً:

بصياغة أدبية أكثر، يتعرض خيري منصور، لتلك العلاقة بين ما كتبه سعيد، ذات يوم، في (تحية)، ومن موقع فكري، وهو مفكر عالمي، وما كتبه ماركيز في (شاكيرا)، وهو روائي عالمي كبير بدوره، وكل منهما بطريقته المميّزة له فنياً واعتبارياً، (فماركيز وجد نفسه منجذباً بقوة إلى ما يحف بهذه المرأة من مجال مغناطيسي، فهي توقظ في المشاهد والمستمع فضولاً ما كان له ليستيقظ لولا مرونتها وخفتها، واقتران صورتها بصورة فرس لم تدجن. أما لدى سعيد فقد كان الرقص بحاجة إلى إعادة اعتبار منذ أن تحول إلى حرفة ليلية لا صلة لها بالتعبير عن الذات وكوامنها، لأن الجسد كله في حاجة إلى مثل هذه الإعادة للاعتبار، بعد أن زجته الرأسمالية

المتوحشة وتجارة الرقيق في هذه البورصة التي يتراكم فيها اللحم على اللحم)[١٨].

طبعاً ما هو أكثر من ذلك، كما سنرى، سواء من ناحية المكانة المعتبَرة لكل نجمة، أو الدائرة المكانية والنجمية التي تمثلت لها وفيها، ولكل كاتب، ونظرته إلى الموضوع، ومغزاه ضمناً. ولو أن الكاتب قرّب شاكيرا كمفهوم من دائرة أنوثيةٍ ذكورية الطابع، إزاء ماركيز، باعتبارها فرساً لم تدجَّن، لأن الفرس إحالة إلى الجسم المركوب أو المرغوب، وأن المعطوب هنا، يكون الجسد الإنسي، الأنثوي، وأن صيغة «لم تدجَّن» بالغة الدلالة بذكورية الرجل، ومعنى السيطرة مكانياً.

إن القراءة السعيدية، والكاتب في عمر متقدم، تأتي في سياق ثقافي وما بعد حداثي، دون نسيان واقعة المؤثر النفسي، أي ولَه المفكرِ بموضوعه، وكيف جاء التعبير مجسّداً لموضوع، له تاريخه الطويل (رؤيته لها وهو فتى، ثم، وبعد أكثر من ربع قرن، وهو تام النضج، ومن ثم، وهو ذائع الصيت)، أما الكتابة الماركيزية، فلا تخرج عن سياق تصوره الأدبي والثقافي العام، حيث مشهد الكتابة يتشكل أدبياً، وإن بدا التعبير فكرياً في الواجهة، لكنه موقف اعتباري وذوقي، مع فارق ملموس في العمر، فهي ما زالت في عنفوان أنثويتها، وهو في مرحلة الكهولة.

علاقات داخل علاقة واحدة:

ثمة عديدون تعرضوا لعلاقة ماركيز مع شاكيرا، من ناحية إعجابه بها، وتقديمه لها، وهو يقيّمها نجمة، لها صداها المؤثر، وهو يتابع انتشار صيتها في أمكنة مختلفة، ويركز عليه بالتحليل.

ولهذا، يبدو، وبدقة أكثر، يظهر، أن هذا الاستقطاب الذي تبدَّى في ما كتبه الكولومبي عن كولومبيته، لكثيرين من أهل الكلمة الأدبية خصوصاً، يفسَّر من زاوية ميولية غالباً، ومن ثم من زاوية القيمة الرمزية له، عند آخرين، حيث الأدب مقروء أكثر، نظراً لسهولة المتابعة، يشهد على ثقافة مناسبة، مؤهّلة للخوض في غمار موضوع كهذا، وطبيعة كتابة ماركيز، ذات الصفة الوصفية، وباعتباره روائياً خصوصاً، تسهّل هذا الانتشار، بخلاف سعيد الذي يتطلب قراءة، تحتاج قدراً كبيراً من الوعي المكاني والتنبه لما يقول، خشية التفسير بشكل خاطئ، واللجوء بالتالي، إلى تأويل، يزيد الإشكال إشكالاً، وهو مقروء

كمنحىً إعلامي ودعائي أكثر أيضاً، أي لكونه مفكراً، وله حضوره الكبير، وكيف يعبّر عن موضوع، لا يفكّر بتناوله بسهولة، كما هي العلاقة الواصلة بين العين الناظرة خارجاً، وما يحدث ما قبلها نفسياً، والجسد المنظور، وما يستشف عنه، في ما وراء الهيئة القوامية له، ما وراء انسيابية العري الملحوظة.

أشير هنا إلى جملة النقاط التي يشدد عليها هؤلاء الكتاب، ومن خلال مقال ماركيز:

اعتبارها مغنية، أو جسداً يجمع بين الحركة والغناء بشكل غير مسبوق.

وأنها بطريقتها سحرت القلوب، وسوف تزداد تألقاً مستقبلاً.

وأن ثمة كثيرين، لا يكفون عن متابعة أخبارها، وجديدها.

وأن الزمن القادم، سوف يكون زمنها، إثر إنجازاتها ذات النسب الجسدي المكين.

ومما قاله ماركيز وهو يصف شاكيرا أن هذا النموذج الأمثل لقوة أرضية في خدمة السحر. إن أغلب المطربين يفضلون تركيز الأضواء في مواجهتهم حتى لا يواجهوا الجمهور ولكن شاكيرا اختارت العكس، وأي عكس!. لقد طلبت من فنيي الإضاءة ألا يركزوا الأضواء على وجهها، بل على الجمهور حتى تتمكن من رؤيتهم والعيش معهم أثناء الغناء، ليكون حوار غرائبي بين مؤخرة تمتد شاقولية، عمياء، صماء، محط أنظار جمة، كما هو المتوقَّع، وعيون تنظر، بالكاد ترمش، لا تكف عن التهام المدى الفائض على المد الشاقولي، والكافي لرؤية كل حركة تتبعها، حيث المؤخرة تكون وضعاً التباسياً، متبصراً، وفي صمت، كما يمكن التحدث هكذا، كما تقول النظرة الخاطفة، للذاهبين بأنظارهم أفقياً، وارتعادهم جذبياً.

فمن مظهر إعجابه الشديد به[١٩]، إلى مثمّن لموقفه[٢٠]، إلى مستغرب ومعجب[٢١]، إلى مؤكّد لصدقية ما أفصح عنه[٢٢]، إلى كاشف لأهمية ما عبّر عنه بصددها[٢٣]، إلى متهكم[٢٤]، إلى اعتباره من واجبات المثقف[٢٥]، إلى مقدّر لكتابته، نظراً لأن المرأة وشاكيرا ضمناً تستحق ذلك[٢٦]، وفي الحالات كافة يكون جسدها الحكم الفصل، في الحضور المتخيَّل والرمزي.

هذا التنويع في الأمثلة، ليس بقصد الاستعراض، أو التذكير بالأسماء المذكورة، وإنما

كعيّنة لافتة، لها صداها القفوي، عيّنة من المعنيين بموضوعات، لها مكانتها الأدبية والاجتماعية والثقافية، وكذلك، بمسلكيات الكاتب ومتواريات الكلم بالمقابل، أو مكاشفته لأمور، ملتبسة، أو تكون متداخلة قيمياً، عند الكتاب، وخصوصاً، إذا كان الكاتب المعني محققاً شهرة، تغدو تدريجياً محل متابعة، وكل تصرف، مهما بدا بسيطاً، قابلاً للتحليل، وأن يكتب سعيد عن تحية عن هزة مؤخرتها، وإعجابه بجسدها العامر، ليس بالأمر اليسير، وأن يكتب «العجوز» المتوقد خيالاً ورؤيةً، صاحب (الحب في زمن الكوليرا)، أي ماركيز، عن مؤخرة مغامرة وعامرة حقيقةً، ليس بالأمر الممكن تجاوزه دون نقد، كما لو أن حدثاً عادياً قد تم. إنها صنعة النجومية، والرهان المرفوع باسمها!

إن كلاً من هؤلاء، له موقعه، ولكل موقع اتجاه استقطابي، وما يصدر عن أي من هؤلاء، يسجَّل في خانة الحدث التاريخي، من خلال تأثير الموقف في الرؤوس والنفوس، وسواء كان الحديث هو عن النجومية الممثَّلة لكل من تحية وشاكيرا، أو ما جاء على لسان كل من سعيد وماركيز، فإن هذا التلاقي: الرباعي، يعتبر حدثاً تاريخياً، يحفّز على ممارسة أكثر من قراءة مكانية زمانية.

حيث كل قراءة، يتقدمها موقفها، هويتها الجنسانية، صورة مركَّبة للمؤخرة الفعلية والرمزية.

المؤخرة على المحك الثقافي

قال سعيد، كتب ماركيز، أو بالعكس! فإن المسطور، يبقى قيد التداول، مادة لأكثر من حوار ساخن، سخونة الملتقى المقدر بين عين ناظرة، وعين متوارية في الدفق اللحمي المنغلق على جهته، نظراً للقيمة الملموسة لكل من الكاتبين، نظراً لأنهما حاولا تأميماً للجسد الأنثوي من الوضعية التهميشية له، وأن المؤخرة التي تُلفَظ اسماً، بنوع من التردد والخوف من تعليقات جانبية، هنا وهناك، صار في وسعها أن تري نشاطها، من خلال موهبة الحركة المنتظمة، خارج سياق بؤرة المشاهدة العربيوية، أو المكاشفة الذكورية الضيقة، وبطانتها من التصورات والتخيلات التي تطعّم المسلك الذكوري بمزيد من توسيع ملكية الذات، والسيطرة على المقابل.

وماركيز كما هو سعيد، مع فارق الرؤية والمادة المكتوب عنها، يوسّعان دائرة الذين كتبوا عن نساء لهن حضورهن الاعتباري الجم المعاني، كما هو معروف: كارلوس فونتيس عن ديانا، ونورمان ميلر عن مارلين مونرو، وهذا يقرّب المسافة أكثر بين البعدين الأكثر أصالة وتعطيلاً في الوحدة المشتركة لهما، وهما متكاملان أساساً: الذكورة والأنوثة، وبالعكس جنسانياً!

ثمة نقاط اتفاق، ونقاط افتراق هنا، بين كل من النجمتين، وكل من العلَمين الثقافيين:

بين تحية وشاكيرا يبرز الاتفاق في أن كلاً منهما هي وحيدة أمها، وأن الأب متزوج من أكثر من واحدة (مثال تحية أكثر)، وأن الوضع الاجتماعي كان عادياً جداً.

ولكن لكَم هي مساحة الاختلاف والخلاف كبيرة:

فما يسند تحية، هو أنها عاشت في مرحلة تاريخية، لم يكن في الإمكان الممارسة الدعائية والإعلامية، والانتقال المكاني، بمثل السهول، أو اليسر اليوم. كان ثمة ظرف تاريخي أكثر صعوبة، والتنويع في العلاقات الاجتماعية، بسبب ذلك، يتطلب جهوداً مكلفة هنا.

ولكن ــ بالمقابل ــ يظل الخلاف في المعايشة مع الذات والآخرين كبيراً تماماً:

فتحية كاريوكا: الاسم الحركي واللقب المستقدَم أو المستعار من الخارج، أزاحت الاسم المعتبر في العرف المتداول «بلدياً: بدوية»، مثلما مارست إزاحة النسبة جانباً، كلياً، لتكتفي بالاسم الحركي (تحية: بدلالاتها الموحية)، ولتأتي علاقاتها بناء على نشاطها الجسدي، على حركات المؤخرة اللافتة، وفي العرف الذكوري، كما هو المألوف عن مفهوم الشرق الشرقي، ولتظل قيمة الحركة، كامنة في اللحظة الاستئناسية والمثيرة، لحظة التماس مع اللحم الممهور بعلامة إيروسية، وأن تحية ارتضت، كما يظهر، أن تجعل جسدها في تجلي علاماته الفارقة، طي مؤخرتها المتزعمة لها، استجابة للأصوات والتعليقات والحركات المزكية على ممارسة من هذا النوع، ليكون الفن ملحقاً بمجمل الحركات، ولتكون راقصة الشرق الأمثل، فنانة مصر بالدرجة الأولى، وقد ذاع صيتها من خلال النشاط السينمائي أكثر، مميّزة بإيحاءات الجنس المدغدغة، حيث صوتها كان

يتخلل حركاتها، مثلما أن حركاتها، في هز البطن، كانت تمثلها أفضل تمثيل.

بالنسبة لشاكير، يبقى الخلاف سيد الموقف، أي على أشده، في الكثير من النقاط المفصلية:

فهي تظهر في مجمل أنشطتها الفنية، وكأنها تحاول اختبار جمهورها، من خلال طريقتها في الغناء والرقص، كما وصفها ماركيز، تخرجهم من حجرتهم النفسية الضيقة، حيث المؤخرة بكاملها تستحيل عيناً بالغة الجذب والنهب الشعورين والتفاني الحركي المرعِد، وهي تتابع، كيفية الردود التي تترتب على كل جملة مغناة، وحركة متوخاة من عموم جسدها، ومؤخرتها غير مفارقة لها، لأن ثمة إيحاء فنياً، وكما هو التنوع الموسيقي الفني، هو الذي يعرّف بها!

شاكيرا مرتبطة باسمها، وبلدها، وقد نوَّعت في صوتها وأغانيها وحركاتها في الرقص، وفي الوقت ذاته، وصلت إلى بلدان كثيرة، وقدمت حفلاتها، ونالت جوائز، ربما، تحسدها عليها في ذلك، كبرى الفنانات، وهي تتألق، في عمر، يسمح لها لاحقاً أكثر، بالمزيد من نيل الشهرة والرقي في المكانة، وحاولت أن تبقى على علاقة، بأهم مراكز التوتر في العالم، عبر الدعوة إلى ضرورة وقف العنف، لأن الصوت الذي يمثلها، يمارس نفوذه الكبير في الآخرين، كما هو معروف، وقدّمت لتكون ممثلة فن في أكثر من مكان، وليس حضورها في كأس العالم في برلين، عام ٢٠٠٦، إلا تعبيراً لافتاً على مدى نفاذ فعل الفن، وهي بالذات في هذا المجال، لتقدم افتتاحية كأس العالم، بأغنيتها ذات الصيت، عكس ما روّج عنها، هنا وهناك، وأعني بذلك مجدداً (المؤخرات لا تكذب)، ذات الصلة باللعب، وأي لعب ثنائي، بين مؤخرةٍ غابة، وعيون والهة، وليس بالجنس، كما توهَّم، أو حاول من يريدون اعتماد التوهم، إيهام الآخرين، على أنها «تتاجر» بمؤخرتها، ولم تبخل بمساعداتها في معالجة مشاكل كثيرة، وبالتعاون مع آخرين، وخصوصاً ماركيز... إلخ.

وخشية من أن يتحول هذا الاستطراد إلى نوع من الدعاية لشاكيرا، فإنني سأتوقف هنا، لأحاول نزع فتيل الفتنة المقحمة في موضوعها، وتحييدها جسدياً، بالمعنى السلبي، وكما هو المذاع عنها، دون التأكيد مما هو مستحدَث في عالم اليوم، وخصوصاً في العالمين:

العربي والإسلامي، فأن تكون مع شاكيرا، وفي ما أثير باسمها، وعبر جسدها، وانطلاقاً من المؤخرة المشعة مؤثّرات، لا يعني البتة أن تكون في الظل الإيهامي لجسد إيهامي، وفي وضع إيهامي، إذ إن تركيزي على المخالف في جسد شاكيرا، ومؤخرتها في المقدمة، هو هذا الصدام الجسدي، الذي تتقصده شاكيرا، بوعي فني، أي صدمة الجسد الأنثوي الكهربائية الطابع، لمن يستشعرون أنهم في واقع أمرهم «متجلطون»، وفي غرفة الواقع: العناية المشددة، وهم يبصرون بأم أعينهم، هذا الإشعاع الجسدي، واستقطاباته الحقيقية، وهو صدام ثقافة من نوع مختلف، ليس في وسع ديك الجن، أن يعيد قتل حبيبته، ويحرق جسدها، لئلا تكون لغيره، ربما لأن مؤخرته ألهبت فيه الخيال، وضيَّق عليه نطاق الحيلة في التصرف، ليس في وسع الذين يسندون رواية نظر، وهداية طريق، إلى العلامة الفارقة المشدَّد عليها فيهم: الذكورة ممزوجة بالفحولة، وأن ثمة حداثة جسد، قد تهز وجدانات الكثيرين، بذات النطاق المهمَّش قيمة: المؤخرة، وهي صدمة للوعي الذكوري المزمن، إذ يلحظ أنه لم يعد في مستطاع المعتبَر ولي الأمر المشيخي، شد اللجام إلى الخلف، وأن تصورات مستجدة، في عالم اليوم، تتطلب تغيير أسس التفكير، كما هي المفردات، مثلما أن كائنات تنقرض، وهي بدورها تتطلب تجاوزاً لها، على الأقل، والنظر برؤية أكثر صفاء نظر للجسد، وهنا يكمن جوهر الموضوع: المشكل، من ناحية النظر فيه، في ضوء المتغيرات، حيث الجسد المنبوذ، الجسد المعتَّم عليه، إلا في الغرف الحمراء، والجسد المحجَّب والمحتجب بالإكراه، وغير المقبول ظهوره في الضوء، غير المقبولة شهادته تماماً، ها هو يطرح نفسه، يكسر القاعدة تلك التي يقوم عليها التفريق العنصري جنسانياً، بين الولادة الرحمية للذكر والأنثى، كما هو التفريق قيمياً، من ناحية طريقة التعامل والتعزيز، ليكون حضوره، بقدر استطاعته، وليس بقدر ما هو ممثَّل فيه خارج رغبته الأنثوية، وإرادته الجسدية، فالمتغيرات تفتح باب التجلي الحداثي المعلَن باسمه واسعاً، وأن تكون شاكيرا، أو أي امرأة أخرى، قادرة على إبراز مواهبها، بالطريقة هذه، تكون الكناية عنها جائزة، لا بل من الضرورات الرئيسة، وما تمكنت من إنجازه يحيل علامة التجنيس في الخلف، ولكنه المقدام، على أثر السجال اللحمي الاستعرائي في الفضاء التخيلي، إلى مجموعة العلامات الأخرى، المتجمهرة في خطاب الذكورة السلفي، بمعنى أنه لم يعد مجدياً، قابلاً لأن يكون خطاب تصريف قيمياً في المجتمع.

في الجانب الآخر:

كان في وسع إدوارد سعيد، أن يؤكد سعادته، إلى جانب تحية، أن يرد على تحيتها

بأحسن منها، باعتبارها منبّهته إلى الوجه الآخر من الطباق الجسدي، وهو فتي، وهي تشتعل أنوثة، أن يعلنها معبراً لقول الكثير، مما أشيرَ إليه سابقاً، مديحاً من كاتب مفكر، هو بمثابة تقليد وسام رمزي، كما تأكّد هذا أكثر، في مجموعة الردود المختلفة، والمتفاوتة بين محبّذ في الغالب، ومستغرب أقل، وإن كان آخرون رأوا في ما ذهب إليه ذهاباً لريح حصافته وتأنيه في إبداء الموقف من موضوع دقيق عميق الغور، كالذي تعرض له تحليلاً وتأويلاً وتقريظاً، أنه تمايلَ مع الجسد الكاريوكي، أكثر مما يستحق، من خلال الملف التاريخي: العملي، وسجله النظري الذي يخصه، كما رأينا في مثال، تمت الإشارة إليه أكثر من مرة، ليكون الجسد الكاريوكي جسداً مفهومياً بدوره عربياً.

لكن في حال ماركيز، ومن خلال المقتطفات المأخوذة عن مقاله المبثوث في كتابه (**غريق في أرض صلبة**)، والمترجم إلى العربية، حيث ماركيز مهتَمٌ بأمره كثيراً عربياً، كما هو عالمياً كثيراً بالمقابل، وقبل كل شيء، يبدو جسد شاكيرا، ربما في بعض الأحيان، معروضاً للنظر في أبعاده، بموازين أخرى، أن ما كتبه ماركيز، وما أفصح عنه وداً مواطنياً (كونها مواطنته)، وتقديراً كبيراً لاسمها العملي، في مواقف مختلفة، يظل في حدود معينة، ربما دون الحدود التي بلغتها شاكيرا بجسدها الكفاحي على طريقتها: حركة جسد إيمائية منتشرة في فضاء المكان، وتردد صدى صوت، يلتَقَط في أرجاء المكان، لأن شاكيرا تحولت إلى أكثر من نجمة، ويمكن التعرض لها في حدود أوسع مما تقدم، وبما لا يقارَن، ولتغدو مجموعة التعليقات التي سعت إلى النيل منه، ليس لأنه خرج عن جادة الصواب المؤطرة، في مضمار الأصولية الذكورية العلامة، وإنما تبدى الصوت الذكوري، كما هو في الحسبان الذكوري الجمعي المتشدد، والمدشن، لتصورٍ مستجد، في عالم حداثة اليوم، إذ لا يعود دور الناظركامناً في متابعة المؤخرة الموسومة، إطراء لذكورة تُستثار شبقاً، وتنتظر مواعدة سريعة، لتفريغ شحنة الفحولة المحمولة، وإعادة العمل بموجبها، وهنا يكون الجسد الأنثوي، وبدءاً من المؤخرة، معززة الذكورة، يكون المتلقي، فراغَها، ومنتظر المزيد، وإنما في الإحاطة بالمؤخرة تلك على أنها محط جمال طبيعي، وواجهة فن جسدي.

ماركيز، يختلف عن سعيد، في أنه كان مرافقاً لشاكيرا، وربما هو متبنيها الذاتي كمشروع، من خلال اهتمامه بها، قريباً منها، معنياً بأمرها، نظراً لتنامي حضورها الفني عالمياً، كما هي حقيقة رغبتها، تلك التي لا تتوقف عند طيات المؤخرة، واستتباعاتها

الشبقية السيئة الصيت دلالياً(٢٧).

يتحدث ماركيز عن شاكيرا، كما لو أنه يعيد صياغتها في عمل روائي، من نمط (مائة عام من العزلة)، بصورة خاصة، ويسعى إلى إطلاقها في الفضاء المفتوح لنصه، ولكنها ليست شخصية متخيلة، مثلما أن الواقع المرئي يعبر حدود القرطاس، وإنما كلاهما كائن حي، ويناظر الآخر بود، وأن ماركيز الذي سبق شاكيرا، إلى الحياة، قبل ولادتها بنصف قرن تقريباً (هو من مواليد ١٩٢٨)، وأنه عندما نال جائزة نوبل (١٠ كانون الأول ١٩٨٢)، كانت هي في الخامسة من عمرها، وهو الآن على مشارف الثمانين، يتلمس فيها، ربما الكثير مما كان يحلم به، وربما ــ أيضاً ــ لأن شعوراً بالمكان، كانتماء، يعزّز فيه وقدة روح من نوع خاص، على أن الجسد الأنثوي، جدير بالتأمل، وقادر على خلق المفاجآت، وأنه ربما كان في وسعه، ومن خلال الطاقة المدَّخرة، فتح طريق واسع إلى العالمية، وما حققته شاكيرا(ه)، كان عالمياً بما لا يقاس، ليكون المرئي في ظاهر الجسد، واجهة أخرى لما في الداخل، خلاف ما هو متصوَّر تقليداً عن حركات تشاهَد هنا وهناك، وكون مؤخرتها هي الكاميرا الخفية، إن جاز الوصف، لتكبير صور الذين يتغامزون ويتلمظون، وهم يتابعون الكتلة اللحمية دون الإيقاع المنتظم فيها، وأن الذين يسعون إلى أن يكونوا شاكيراويين (في مستوى رغبتها، بصورة ما)، وكما هن اللواتي يسعين إلى التماهي بالحركة واللباس ومحاولة الأداء الصوتي... إلخ، كل ذلك يشهد على العالمية التي تُستشَرف من على عتبة مؤخرتها المحلقة في الفضاء، حداثية، بنفاذ فعلها الإنساني الحكيم، وليس الرجيم(٢٨).

في الحالتين، وعلى مستوى المتابعة المتأنية، يظهر الجسد المرئي، في واجهة الكتابة، كتابةً تصويرية، مع فارق في التقويم، حيث الكتابة هذه، تتحرك عند صاحب (الثقافة والإمبريالية)، في منحى الرغبة الخاضعة للتحليل الثقافي، دون إمكانية، حجب أنا الرغبة الذاتية هذه، ولو بمنهجية المفكر العالي الحداثة، بينما تمارس عند صاحب (خريف البطريرك)، تعرية لتعرية، بقصد إظهار ما وراء العري الغاوي لملايينه، العري الحصيف، كما لو أن الجسد هو البدعة القصوى لرواية الحدث عالمياً، كما هي حدود المنظور، وتجلي المؤخرة العاصفة في الوسط.

في ضوء كل الاعتبارات، وسواها، يستحق ماركيز بدوره مديحاً موازياً، على فذاذة

مؤخرة قلمه، حيث بؤرة التحرك تستشرف عالماً، لا يمكن التواصل مع مستجداته، مع البقاء (خلفاً)، وإنما التقدم، ومكاشفة الجسد المنظور، جسد شاكيرا، ومؤخرة الجسد المعلوم «المهضوم»، كما لو أن حدثاً بانورامي الصفات، كبيرَها، يتطلب الشطب على الذكورة التي تتحكم بنفوس الكثيرين ورؤوسهم، في المجتمع العربي والإسلامي، وما هو أبعد منه، بنسب مؤكّدة بتفاوتها القيمي.

إن ماركيز لم يبتدع شيئاً من عنده، بقدر ما أنه قارب حقيقة ما، موقّفة تاريخياً كثيراً، وأن الحقيقة هذه، توسّعت حدودها، لأن ثمة قوة مكّنتها من ذلك، قوة ذاتية، دون نسيان الظروف المحيطة، هي الطاقة الإبداعية لشاكيرا، وطريقة الاستجابة الكرنفالية، الشعائرية الطابع، للذين يحتفون، مثلما يهتمون بأمرها، رغم أن أجساداً كثيرة، موجودة، مثل جسدها، ومؤخرات، لا بد أنها تبز مؤخرتها، ولكن شاكيرا الموحّدة بين كل من جسدها ومؤخرتها، باعتبار المؤخرة فرعاً من أصل هو الجسد، وأثبتت أنها أصل مميَّز جنسانياً، له فروعه في الإبداع، وليس فرعاً من أصل هو ذكورة الرجل المألوفة، وربما لهذا السبب، كان تعرّضي لشاكيرا ككيان مختلف، وسعيي كان في مكاشفة ما تراءى لي أنه جدير بالقول، أو على الأقل، جدير في أن يسمى، وكما رأيت[٢٩].

لهذا، أخيراً وليس آخراً، أقول: من ليس مسكوناً بخطيئة هيبة جسد أنثوي واحد، على الأقل، وفتنة مؤخرته الفنية، فليرم جسد شاكيرا، وفي مؤخرتها تماماً تماماً، بحجر، إن استطاع إلى ذلك سبيلاً!

الهوامش

(١) هذه المقدمة المتعلقة بسيرة ذاتية مختصرة جداً، حول شاكيرا، استقيتها من مواقع إنترنتية مختلفة، وهي في سياقها العام، تعطي لمحة مفهومة محفّزة، عما يمكن البحث فيه، وتناول شخصيتها وفي أكثر من سياق نفسي، تاريخي، اجتماعي، نسبي، فني، وفي أكثر من وسط ثقافي، وأدبي، لكونها تشكل خلفية متحركة لها هنا، إنما الخلفية المستعرية لما وراء الأعين «اللاحمة».

(٢) ويلسون، جلين: في مصدره المذكور، ص ٥٨.

(٣) انظر حول ذلك، ما كتبه علي الشوك، في: **أسرار الموسيقى**، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠٣، ص٢٦٧ ـــ ٢٨٦.

(٤) انظر: جين ويلسون، في مصدره السالف الذكر، ص ٥٧.

(٥) انظر مقال سوزان براوتميلر: التصوير الإباحي، في الكتاب الجماعي (**النوع «الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف»: مقالات مختارة**)، ترجمة: محمد قدري عمارة، مراجعة: إلهامي جلال عمارة، تقديم: هالة كمال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٤٢٨.

(٦) الجدولان، وما يتعلق بمعلومات أخرى، لها صلة بوضع شاكيرا الفني عالمياً، مأخوذان عن مواقع إنترنتية عديدة ومن الموقع الحامل لاسمها، وكذلك الموسوعة الحرة المشيرة إليها.

(٧) للمزيد، ينظَر حول ذلك، لايختنتريت: **الموسيقى والحضارة**، ترجمة: أحمد حمدي محمود، مراجعة: حسين فوزي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٤، ص٢٤.

(٨) كما ذكرت، وفي أكثر من تنويه، فإن محاولة توثيق كل معلومة سوف تجعل الموضوع أشبه بـ (دليل أرقام الهواتف)، إذ يكفي أن يسجل المهتم أي معلومة، وبجانبها اسم شاكيرا، في مستطيل البحث الإنترنيتي (مؤخرة شاكيرا، حركة شاكيرا، لباس شاكيرا، شَعر شاكيرا، صوت شاكيرا، رقص شاكيرا، صور شاكيرا، خلافات شاكيرا، حب شاكيرا، مخاوف شاكيرا.... إلخ)، حتى يجد نفسه، إزاء كم وافر من الإحالات المرجعية، كما هو الفاعل الجنّي استجابةً، سواء ما كان منها منشوراً في جرائد ومجلات، ومن ثم تمت أرشفته، وتحديده في الموقع الالكتروني، أو ما تم العمل بموجبه إلكترونياً (في الموقع منه) مباشرة، ولهذا، فأنا لا أحيل إلى أي معلومة توثيقاً، إلا لضرورة، أو مكانة تاريخية.

(٩) انظر ملف (شاكيرا تكره المسلمين...)، في موقع (com.wordpress) الإلكتروني، بتاريخ ٢٤ ـــ ٤\٢٠٠٧.

(١٠) من الجدير بالذكر، أن ترجمة المقاطع المختارة من الأغاني المذكورة، قد تمت من قبل الصديق الدكتور أنطوان أبرط.

وبصدد المترجَم، وخصوصاً ما هو مستثار في الصياغات ذات الإيحاء الجنسي، وأشدد على أغنية (المؤخرات لا تكذب)، أعتبر أن الملموس فيها، متجاوز لكل المشاعر الاصطفائية الموجهة، وتلك التي تعتمد واجهة تهذيبية، استهدافية، لا أظن أن حقيقتها الفعلية هكذا، لأن التنويه بأهمية المؤخرة، بمثابة (إماطة اللثام عن أعين العوام)، بمثابة التمعين في الواقع الفعلي، لأن الحركة التي تتقدم بها هذه الأغنية بالذات، لا تمارس خدشاً للحياء التاريخي الموجّه، وإنما تسمي المُعاش الانفعالي، مثلما تمد البساط الحسي، ليكون الجسد في عمومه متنفَّس المعنى.

وربما كان التشدد في الموقف منها، هو التعبير الأكثر شمولية، عما هو غير معهود، والأكثر تعرية للذكورة، تلك التي تعودت أن تكون البادئة، والمسمية، وليس أن تكون المرأة متصرفة، وكأنها المتقدمة، اللاعبة دور الصياد، تقوم بالحركة، والذكر، يكون الطريدة.

هنا أتذكر ما كتبته الشاعرة جويس منصور «١٩٢٨ ــ ١٩٨٦»، في نصوصها الشعرية، وهي تتحدث عن عموم جسدها، تُعَرِّي مشاعرها، ولا تخفي ما هو عليه وضعها الجسدي، وحتى مؤخرتها ضمناً، لكونها تعيش كامل شهوتها المشروعة، كما في هذه الكلمات:

ليستفزك نهداي.
هكذا أريدكَ:
غاضباً.
أريد أن أرى عينيك تتخثّران
ووجنتيك تتجوّفان حتى البياض.
أريد رعشاتك:
فانفجرْ بين فخذيّ
ولتُستَجَب رغباتي على الأرض الخصبة لجسدكَ الداعر.

* * *

دعني أحبّكَ.
أعشق طعم دمكَ الثخين
طويلا أحفظه في فمي البلا أسنان
كي يحرق وهجه حلقي.
أعشق عَرَقك.
أعشق ملامسة إبطيك الراشحتين غبطةً.
دعني أحبّكَ
دعني ألعق عينيك المغمضتين
دعني أفقأهما بلساني المسنّن
وأملأ محجريهما بلعابي الظافر.
دعني أعميك.

(انظر ترجمة مختارات من شعرها، لجمانة حداد، في ملحق صحيفة (**النهار**) اللبنانية الثقافية، بتاريخ ١٣ حزيران، ٢٠٠٤).

إن رؤية الوجه الداخلي لجويس لا تختلف عن حركية الوجه الداخلي لشاكيرا، وكل امرأة تجهر بمشاعرها، بالطريقة الموسومة، بقدر ما أن ثمة معايشة لذات الشعور المختلف، لمغازلة مغايرة، ولمبادرة تتبدى جنسانية الطابع، إنما ذات فورة أنثوية، تصدم الوعي الذكوري المتخوف مما يحدث خلاف المعهود، وهي مبادرة الأنثى التي تسلس القياد من جهتها، أي تضع مؤخرة الرجل نفسه تحت مجهر نقد رمزي، أو على الأقل تتقاسم الدور في الحركة، معه، تجاوزاً لمفهوم القطبية الواحدة للجنسانية.

(١١) أشير هنا، إلى مقال محمود شقير: صورة شاكيرا، موقع (مدونات مكتوب) الإلكتروني، وبتاريخ ٢ أيلول، ٢٠٠٧، وذلك تعبيراً عن موقف اعتقادي، وربما طهراني أيضاً للآخر!

(١٢) أشير هنا إلى مقال رجب المرشدي: شاكيرا بالحجاب وبدلة الرقص، والمنشور انترنتياً بتاريخ ٢ أيلول، ٢٠٠٧، وفي موقع (هاني اون لاين).

(١٣) انظر حول ذلك، وللمزيد مقال فرج جبر: إينول صحوة النار في جاكرتا «ذات النهدين، مؤخرتها مثيرة، وصوتها نبع النعمة»)، في صحيفة **النهار اللبنانية**، ٢٠٠٣/٩/٢٨، وانظر المقال ذاته أيضاً، في موقع (الإمبراطور) الإلكتروني، والذي يشرف عليه الشاعر العراقي أسعد الجبوري.

(١٤) انظر محمد الراوي: شاكيرا ملكة الاستعراض والفيديو كليب، مقال مستل من الإنترنت، انظر موقعه الإلكتروني.

(١٥) يمكن الإشارة إلى ما كتبه الشربيني عاشور، وتحت عنوان لافت، هو (مؤخرة روبي وحنجورية الصوت الإسلامي)، وفي الموقع الإلكتروني (الحوار المتمدن)، وبتاريخ ٢٠٠٥/١٠/٧، وبتلك الحدة الكاشفة لما وراء العلاقة هذه، وموقع المؤخرة في الخطاب الإسلاموي المتخَم بهاجس الجنسانية، ولطرافة المقال، أورد قرابة نصفه لدلالته:

(يبدو أن النائب الإسلامي الكويتي الذي مس بلسانه مؤخرة الفنانة الشابة روبي (غاوي) نكت جنسية، فالتعبير الذي استخدمه حضرة النائب الهمام لتوصيف الشهرة الفنية والنجاح الجماهيري الذي حصدته روبي ـ مهما كان خلافنا واختلافنا عليه ـ وهو أن مؤخرتها هي التي دفعتها للأمام هذا التعبير في الأصل عبارة عن نكتة جنسية تداولتها أجهزة الموبايل في عالمنا العربي السعيد منذ ثلاثة أعوام وقد حظيت شخصياً بشرف استقباله على الموبايل الخاص بي، ولكنه كان عن المغنية الشهيرة شاكيرا إذ تقول النكتة: (نظرية شاكيرا: إذا أردت أن تكون في المقدمة فعليك الاهتمام بالمؤخرة!!).

المغالطة في توصيف النائب تأتي من أن روبي حصدت شهرتها من خلال مؤخرتها فالصحيح أنها حصدت شهرتها منذ أغنيتها الأولى التي ظهرت فيها (ببذلة) رقص. وعندها ثار خلق الله الطيبون على الرغم من أن (بذل) الرقص تملأ الشاشات العربية من المحيط إلى الخليج، من قبل أن تخلق روبي نفسها. أي إن روبي لم تخترعها ولم تبدأ بها وإذا احتج البعض بأنها أول من غنى ببذلة رقص ومن ثم وجبت عليها الفضيحة والتشهير والنفي من الأرض، فإن معلوماته خاطئة؛ لأن غيرها كثيرات سبقنها إلى الغناء ببذلات الرقص مثل لبلبة والطفلة المعجزة فيروز ونيللي ونادية الجندي وأخريات..

روبي لم تخترع شيئاً جديداً ولكن الجديد هو هذه الموضة التي ابتلينا بها وهي التفرغ الكامل لبعض الإسلاميين لمتابعة شؤون المؤخرات والمقدمات والذي منه، ذوداً عن حياض الأوطان، وشرف بنات العائلات الذي هو مثل عود الكبريت، وحفاظاً على فتيان القبائل من الانحراف الذي أسس له الإسلاميون أنفسهم بتكفير المفكرين والأدباء والشعراء وتحريم الفنون الجميلة، والانتماءات السياسية الحزبية، والعقائدية الفكرية حتى تحول الشباب إلى فلول من الخواء والفراغ السياسي والفكري، ومن ثم كانوا لقمة سائغة في فم التسطيح والجهل والتنقل ما بين مؤخرة روبي وتأوهات هيفاء وهبي وسيقان ماريا.

إن روبي بمؤخرتها وهيفاء وهبي بتأوهاتها وماريا بسيقانها ما هن إلا انعكاس للمناخ الذي يسود فيه أمثال هذا النائب الإسلامي بتصريحاتهم الدعائية الجوفاء، إنهن الوجه الآخر لعملة العرب الراكدة منذ فتح الله عليهم وأخرج من بينهم مثل هؤلاء الناشطين باسم الإسلام ممن يجيدون رؤية السطح والتعامل مع المشكلات بأسلوب (حنجوري) ظاهري بروبجاندي ومنذ أن فتح الله على العرب وأخرج من بينهم رجال أعمال أشاوس يتنافسون فقط في افتتاح فضائيات للدعارة الفنية وامتلاك الفنادق والمنتجعات

السياحية والصرف على المخنثين من المغنين والعاهرات من المغنيات والمذيعات دون الصرف على الصناعات الوطنية الخفيفة والثقيلة والمعاهد العلمية والمختبرات البحثية التي تهيئ لمجتمعاتهم مكاناً لائقاً تحت شمس الحضارة والتقدم بدلاً من عرض مؤخراتها في ظلام التخلف والجهل).

والموضوع الذي يؤتى من بابه هنا، كما يقال، لا يتزحزح عما هو سياسي قيد أنملة، وإن كان لمفردة السياسة، تدرُّجات في المفهوم والمعاني الحافة، وهذا ما يمكن تلمسه في العلاقة بين طرفين لا يمكنهما التباعد عن بعضهما بعضاً، من ناحية التأثير والتأثر، ولو أن أحدهما يكون استهلاكياً، والآخر منتجاً، ولكن بأي معنى؟ إن الجسد الأنثوي، لا يني يقدم، أو يوفّر أطباق اللذة، توفير المجال الأنسب لاستثارة الرغبة في حاضرة الذكر المسننة، بقاء الاتصال مستمراً، ليكون المقابل المادي، والتقريظ الذكري للمقدَّم الجسدي: الأنثوي، حيث الاستمناء التخيلي، صامت، معتَّم عليه، ولكن النظر شاهد عيان، من خلال الحركة، والجسد الأنثوي، وكما تطفح المؤخرة بالحركة النمَّامة، يكون المنتج المعطى، المقدم، والمجدَّد بخصال فتنته، ما دامت نضارته باقية.

وما بين مؤخرة المطربة المصرية والناثب الكويتي، تنبلج مفارقات كثيرة، حيث الجسد الأنثوي الفضائي الموسوم، يتحرك، ويمارس تأثيره، والجسد الذكري، كما هي حجته، في ادعائه أن الآخر لا يتوقف عن اختراق مجاله (الجوي)، إن اعتبرناه مهدَّداً من قبله، والذكورة فالحة في تسويق صنوف مكرها، وتسمية عوالمها، دون مراجعة متأنية، لرد فعل الآخر، لأن الفضائية ذاتها صنعة ذكورية عربياً، والفيديوكليبية، بدورها، استعراض مؤمَّم ذكورياً وللذكورة.

وجملة الترددات والمناوشات التي حدثت على أكثر من جبهة حسية وصامتة، وبينية، بين ما تمثله روبي، وما يمثله النائب الكويتي، تنفتح على تاريخ من العلاقات، لتكون الجنسانية موضوعاً متلوناً، مشبعاً بما هو سياسي وعقائدي هنا وهناك، ولعل ذلك المقال الذي ورد في صحيفة **القدس العربي**، والمنشور انترنتياً (موقع منتديات ميدوزا الإلكتروني)، يري مدى حضور الجسد، أعني المؤخرة المتعددة الأدوار، وما وراء كشف السوأة، فتكون متجاوزة للحمية روبي، ولحصافة النائب المذكور، أو مؤخرته المغيَّبة، وإذا كان في إيراد كامل المقال، ما يؤثر سلباً في سير الموضوع بالذات، فإنني أرى، أن ثمة ما يمكن التعرف إليه، من خلال قراءته، وهو أنه يقدم تشخيصاً لظاهرة حركية ناطقة دلالةً، لا يعود الداخلي، ممكناً التستر عليه، لأن ثمة أكثر من إحالة مرجعية، بحيث لا تعود مؤخرة روبي، بأغانيها، هي بيت القصيد، ولا مؤخرة النائب، هي المطلوبة للنظر في أمر صاحبها، وما وراء تعليقه على المقابل، وإنما يعود الجسد، بمفهومه العربي ــ الإسلامي، التاريخي، المجتمعي، وفي صور مختلفة، مثار نقاش وتنازع قيمي، والهاجس الرئيس المحرك للمقال الغفل عن الاسم، هو سياسي، وذو منزع قوموي، كما هو اتجاه الصحيفة العربية التي تصدر في لندن، أي إن ثمة استهلاكاً جسدياً جمعي المقام، كثيراً، ومن أعلى المؤخرة الثقيلة (العجيزة الضخمة)، يعرّف بحقيقته المتهافتة بأكثر من معنى:

(حسناً إنها مؤخرة روبي. لا يمكن الالتفاف على أن هذا هو عنوان الجدال الساخن جداً الدائر حالياً على مواقع بعض القنوات الفضائية، الذي أشعله تعليق من النائب الكويتي الإسلامي عواد برد العنزي، قال فيه إن مؤخرة روبي قد دفعتها إلى الامام، وردت عليه المغنية المصرية بدبلوماسية افتقدها تعليقه قائلة: لا اعرف ما الذي يجعل برلمانياً من المفترض ان ينشغل بهموم الناس وقضاياهم مهتماً بمؤخرتي؟ وما الذي أدراه ان مؤخرتي دفعت بي إلى الأمام؟ هذا كلام أفضل ألا أتحدث به وأراه غير لائق لا بي ولا بالبرلمان الكويتي المحترم).

وقالت تقارير إن النائب الكويتي المحترم ـ كما قالت روبي ـ كان يعترض على عزم المغنية المصرية إحياء حفل في الكويت، وكذلك على اذاعة فيديو كليبات خليعة في شهر رمضان المبارك. ولكن ما علاقة كل هذا بـ مؤخرة روبي ـ ولا مؤاخذة ـ على الطريقة المصرية.

وإذا كنت تعتقد أن هذا السؤال غير مهم، فعليك أن تراجع نفسك، إذ قام العشرات من الشباب العرب بالتعليق علي الموضوع في مواقع قناة العربية السعودية، على سبيل المثال، فيقول عبد الكريم عمر من الكويت إن عواد يمثل نفسه ولا يمثل البرلمان الكويتي الديموقراطي الموقر، وكان عليه أن يختار مفرداته.

ويتساءل عرباوي قائلاً اذا كانت مؤخرة روبي قد دفعتها إلى الأمام، فلماذا لا يستعين بها البرلمان الكويتي لدفع الكويت والأمة العربية للأمام؟.

أما السيد أبو عبدو من السعودية فيسخر من النائب الكويتي، معتبراً أنه يرى في مؤخرة روبي تعويضاً عن (...) التي غزاها الامريكان في طريقهم للعراق (...).

ولكن هل توجد عنصرية في الهجوم الكويتي علي روبي؟

لماذا لم يتحدث النائب المحترم عن نانسي عجرم التي زارت الكويت وتسلمت جائزة من الشيخ صباح الأحمد، رئيس الوزراء شخصياً، يتساءل أحدهم. أم أن البرلمان الكويتي تمكن من حل كل مشكلات الكويت ولم يبق إلا مؤخرة روبي؟ ربما. ولكن على مهلكم شوية لقد دققت في كلام النائب الكويتي المحترم بالتركيز طويلاً في فيديو كليب حديث لروبي، ووجدته محقاً والله. فحفظكم الله لخير النصيحة التي تنم عن خبرة ودقة الملاحظة يقول المشاهد مسلم الذي يبدو أنه يعرف الآن كيف تكون مشاهدة الأغاني.

ولكن هل يمكن أن يكون النائب إسلامياً ومحقاً في الاشادة بمؤخرة إحدى المغنيات في الوقت نفسه؟ بالطبع لا، هكذا يرى ذلك المشاهد السعودي (أيضاً) الذي دعا النائب إلى أن يخجل من نفسه، بل ومن الذهاب إلى المسجد. ولم تنج روبي من الانتقادات، إذ اعتبر البعض أنها تسيء لسمعة مصر، وطالبها بأن تتحشم في ملابسها. وإن كان آخرون وجهوا اللوم إلى المنتجين في زمن التدهور والروتانا الذين يدفعون بالهبل أي مبالغ طائلة للمغنين ما يدفعهم إلى الظهور بتلك الصورة.

أما المشاهد الأكثر ثقافة فقارن بين مؤخرة روبي ومقدمة ابن خلدون، مشيراً إلى أننا نعيش مؤخرة الثقافة أو ثقافة المؤخرة، حيث إن مؤخرة روبي أصبحت أكثر أهمية وشهرة اليوم من مقدمة ابن خلدون.

وبين المقدمة والمؤخرة، يبدو أن القضية كبرت حتى إن هيئة الإذاعة البريطانية سألت المفكر الإسلامي الدكتور عبد الوهاب المسيري عن تأثير أغاني روبي ونانسي على الشباب، فقال إنهما تحكمان جزءاً صغيراً من الشباب. واعتبر أنهما تقدمان نفسيهما كمفعول به وليس فاعلاً وأن الأغاني المصورة تخاطب غرائز الشباب بشكل عام.

ولكن الدكتور المسيري وجد بعد دراسة أغاني روبي فارقاً مع نانسي هو أن الأولى تتجه إلى الغرائز مباشرة وبشكل قوي جداً، لدرجة الاستعانة برموز جنسية مثل الثعبان وغيره، أما نانسي فتقدم جوانب إنسانية وإن بقي الجسد هو المركز. وقالت الكاتبة إقبال التميمي إنه يوجد ارتباط وثيق بين المؤخرة والتقدم الحضاري. والعرب يعلمون ذلك بحكم تبوئهم مؤخرة الركب في كثير من الفعاليات العالمية. وأشادت بتساؤلات روبي حول سبب اهتمام نائب برلماني يفترض أن يكون مشغولاً بتقدم الأمة بمؤخرتها.

وسواء كنت من أنصار روبي أو منتقديها، فإن مؤخرتها حظيت بجدال تحسدها عليه قضايا كثيرة، حتى إن أحدهم اقترح عرض المسألة على القمة العربية المقبلة.

وعلي أي حال فإن الجدال حول مؤخرة روبي، ربما يثير مواجع سياسية، كما يعتبر أحدهم، نحن في غنى عنها، ويتساءل إذا ما كانت تلك الفتاة الجميلة هي سبب مشاكل العرب وتمزقهم أم أن عندهم عقدة سياسية من موضوع المؤخرة أصلاً، وخاصة في زمن الهيمنة الأميركية).

(١٦) مما ورد في هذا المقال هو:

(ابن خلدون واحد من أهم علماء التاريخ والاجتماع في تاريخ العرب والعالم كافة، ترك لنا تراثاً ضخماً في علم الاجتماع وتاريخ الأدب والسياسة وأصول الحكم.

وشاكيرا بأمانة لا أعرف عنها الكثير ولم أستمع لها وبالسؤال وجدت أنها إحدى اللواتي اهتم بهم البعض لمواهبها البارزة، ولا تعليق على ذلك.

كما تحدث عن الدور التخريبي الذي مورس من قبل العرب في البلاد المفتوحة وكيف أن استئثار الأسرة الحاكمة بالمناصب من دون تأهيل وكفاءة سيؤدي إلى إهلاك العمران، والسبب في ذلك أنهم أمة وحشية باستحكام عوائد التوحش وأسبابه فيهم فصار لهم خلقاً وجبلة.

ويزيد في حديثه ويقول: ليست لهم عناية بالأحكام وزجر الناس عن المفاسد ودفاع بعضهم عن بعض إنما همهم ما يأخذونه من أموال الناس نهباً أو مغرماً، فإذا توصلوا إلى ذلك وحصلوا عليه أعرضوا عما بعده من تسديد اموالهم والنظر إلى مصالحهم وربما فرضوا العقوبات في الأموال حرصاً على تحصيل الفائدة والجباية والاستكثار منها كما هو شأنهم.

المهم في الموضوع لماذا اهتم البعض بمؤخرة فنانة لم تضف للثقافة إلا فناً هابطاً وجسماً كما يبدو من أقوال البعض قالباً، ولم يهتموا بما كتبه عالم الاجتماع العربي ابن خلدون في مقدمته حول تطور العمران ونهوض الأمم؟.

الشاهد: ما أريده من متتبعي ومهتمي المؤخرات أن يزيدوا اهتمامهم بها، وترك مقدمة ابن خلدون للغرب الذي استفاد منها لتطوير حضارته الانسانية في مجال علم الاجتماع).

ــ (انظر الموقع الإلكتروني: القمة. نت، ١٩ ــ ٦\٢٠٠٦)

(١٧) أشير إلى مقاطع من مقالة الشاعر العراقي المغترب نصيف الناصري، والمعنونة بـ (عن شاكيرا وأشياء أخرى)، والمنشورة، في موقع (عراق الكلمة) الإلكتروني، بتاريخ ٢٠٠٦/٤/٧:

معلوم أن المؤخرة ليست عضواً جنسياً، وبما أن وظيفتها الأساسية هي معروفة للجميع، ولا أريد أن أتحدث عن الوظائف الأخرى وعدم تشابهها بين الرجل والمرأة، فليس غريباً أن تجد الفتاة الجميلة الشقراء جداً هنا لا تعير أهمية إذا ظهرت مؤخرتها أو لباسها الداخلي لسبب ما ومن دون قصد في الشارع أو المدرسة أو المقهى، وبالنسبة للرجل فهذا لا يعني له شيئاً ويعتبر ظهورها وانكشافها مسألة عادية كظهور وانكشاف اليد والساق والعنق، وأحياناً نشاهد في الشارع الرجل أو المرأة يضع أحدهما يده على مؤخرة الآخر وهما يتمشيان من دون أن يعني ذلك إشارة من أحدهما إلى رغبة ما. لو تركنا الأفلام الجنسية وصناعته لأغراض تجارية من أجل الربح المادي وسألنا السؤال التالي: ماذا تعني المؤخرة للرجل العربي؟ وهنا يتوجب علينا معرفة أن أغلب الرجال العرب مصابون بداء الشذوذ الجنسي وثلاثة أرباع تفكيرهم يتجه إلى الخلف وأشكاله من تكوير وتدوير وتثليث وما شابه، وتضفي خيالاتهم عليه ألواناً من الأوهام والرغبات المحمومة المريضة.

وكم مفكر وشاعر وكاتب وسياسي وفنان وفقيه وعالم اجتماع وطبيب نفسي ومعلم وأستاذ جامعي على هذه الشاكلة في مجتمعاتنا العربية أيضاً؟
لا يستطيع أحد هنا في السويد مثلاً التي تخلو من أي عاهرة تمارس الدعارة وتقدم الجنس بأجرة أن يغتصب الأطفال، ذلك لأن المناهج الدراسية تعلم الأطفال الحياة الجنسية منذ السنوات الأولى للدراسة، وبعد السنة الثالثة يكون الطفل قد عرف كل شيء عن الجنس وكيفية الولادة وعملية التزاوج بين الذكر والأنثى، ومن غير المعقول أن يتحرش الذكر البالغ بطفل سواء كان فتى أو فتاة، لأنهما سيخبران عنه بكل تلقائية ويتم تقديمه إلى المحكمة التي ستحكم بسجنه وتوجيه العقوبة القاسية.
كانت تقاليد البغاء في العراق قبل انقلاب عام ١٩٥٨ وهي تقاليد عريقة تعود إلى العصور العباسية تقوم حسب الصيغة التالية: من يرد ممارسة البغاء مع النساء يذهب إلى محلة (الصابونجية) المقابلة لوزارة الدفاع في الرصافة، وهي منطقة محاطة بسور ويوجد فيها مركز للشرطة ومستشفى، ويبدو أن هناك أنظمة معينة كانت لممارسة البغاء في هذه المنطقة، وكان أبو رئيس الوزراء العراقي في العهد الملكي نوري السعيد، مديراً لبلدية بغداد في العشرينيات، ولكي يتخلص هو والناس المحيطون بهذه المنطقة من سكان (الصابونجية) قام بتشييد سور كبير حولها، أما من كان يرغب بممارسة اللواط مع الغلمان (وما أكثر الذين يرغبون)، فيتوجب عليه الذهاب إلى محلة (الذهب) في الكرخ، وكان أهل بغداد يطلقون التسمية الإيرانية على الذي يمارس اللواط مع الغلمان (قرم باره) أما الغلام فيطلقون عليه (صرم باره) ويبدو أن صرم باره مشتقة من الكلمة العربية السرم وهي المؤخرة. هل من الممكن أن تظهر فلسفة عربية جديدة من دون أن ينظر فيلسوفنا المزعوم إلى الخلف نظرته إلى شيء عظيم؟ هل من الممكن أن يظهر عندنا شعر عظيم من دون أن ينظر الشاعر إلى الخلف نظرته إلى طريدة ثمينة؟ هل من الممكن أن يظهر عقد اجتماعي في عالمنا العربي يراعي الجوانب الإنسانية العميقة بين الرجل والمرأة من دون أن ينظر الرجل إلى الخلف نظرته إلى سلعة غالية خاصة به؟
بشرفي أشكُ في ذلك.

(١٨) هذا جُلُّ ما يمكنني إيراده، بصدد المذكور في موقف كليهما، وكما تعرَّض لكتابه عزمي عبد الوهاب، بتاريخ ٢٠٠٦/٦/٢٤، وفي مقاله (الجسد بين ماركيز وإدوارد سعيد)، لكون الكتاب غير متوافر عندي، ولا علم لي بالتالي، فيما إذا كان هناك المزيد أم لا، وما هو منوَّه به أهميةً، يظل في سياق غير المعلوم بأمره، حيث كان من المفترض أن يأتي ذكر الثاني أولاً، لأسبقيته في الموضوع.

(١٩) انظر حول ذلك محمد الراوي، في مصدره المذكور، وكذلك نعيم عبد مهلهل، في مقاله التقريظي الشاعري (ماركيز يكتب عن شاكيرا وأنا أكتب عن ماركيز وشاكيرا)، في موقع (الحوار المتمدن) الإلكتروني، بتاريخ ٢٠٠٥/٤/٢٤، ومما قاله:
هو يصفها بالوجه العسلي أنا أصفها بالوجه السومري، يعطيها رغبة الأنوثة اللاتينية أنا أعطيها أنوثة أكدية وفوقها بوسة..
تضحك شاكيرا يضحك ماركيز
أنا أبكي من قلة الزيت في بيتنا أقصد زيت التدفئة ورغم أني لا أملك عجلة ولكنني واقف في طابور البنزين أشتري الصداع لرأسي وأشارك وطني محنته فيما ماركيز يشارك شاكيرا رقصتها..
على دف الطبل رفن يا قدماي
غنت شاكيرا وسحرت ماركيز وكتب عنها

وأنا كتبت عن بعيرتي المسكينة
أنت ياسومرية..
بهية أنت كبهاء الصبح بقرية عمري الأهوارية يصفك ماركيز بأنك كثمرة المانجو مليئة بفيتامينات الشعر وأن مراهقتك علمت ماجلان الدوران على نفسه وأن نهديك أنست الحلاج حسه وأن رحمك كانت حديقة تهوى إسكان الديناصورات وأن قلبك محطة إذاعة سوا وان أصابعك غيوم استوائية
وشاكيرا الآن سفيرة لمنظمة اليونسيف تقيم حفلات سنوية لمن بترت أقدامهم
يصفق ماركيز..
نحن لا نصفق يمنعنا البطريق من ذلك ورغم هذا بورخس يقول: حين يمنعنا أحد من إظهار بهجتنا فإن قلوبنا تصفق..
القلوب تصفق، تلك عبارة في غاية الرومانسية عبارة ولدت في برج الدلو حيث ولدت شاكيرا. نحن هنا في الجنوب نولد في أبراج الدجاج هذا قدرنا مع البيض المسلوق نعيش سفراتنا المدرسية عندما كانت اور وجه التأريخ وكانت أمي تطبخ الأمل بالفلس والفلس برأس الخس ورأس الخس بموسيقى شبعاد، سترقص شاكيرا الليلة عندما أنهي قصة ماركيز الطويلة
ماركيز يكتب عن شاكيرا وأنا أكتب عن ماركيز وشاكيرا..

(٢٠) أشير إلى خيري منصور، في مصدره السالف الذكر، في (**الأهرام العربي**.أورغ)، بتاريخ ٢٤/٦/٢٠٠٦، المفارقة، ومن خلال تتبعي لكتاب الكاتب الفلسطيني الأصل، وكتابه، أن ثمة من اعتبر ما ألّفه كتاباً أدبياً نقدياً، وهذا هو الواقع، وثمة من قدّمه على أنه رواية (صحيفة «الوقت. كوم» الإلكترونية، بتاريخ١٥حزيران، ٢٠٠٦)، ومن عرّف به على أنه ديوان شعر (موقع «اليوم الثقافي» الإلكتروني، بتاريخ ٢٤/٧/٢٠٠٧)، وكأنه عرّف به دون رؤيته تماماً.

(٢١) انظر حول ذلك فرج جبر، في مقاله السالف الذكر. ومما يجدر ذكره، أن جبر، في مقاله، يتطرق إلى العلاقة بين شاكيرا والممثلة الأميركية المعروفة جنيفر، وبتصوير شاعري، من جهة الحديث عن الأميركية، لينعطف، وليعلق على الكولومبية، إذ يتطرق لاحقاً إلى إينول الإندونيسية، حيث يقول:
(كانت جنيفر لوبيز في آخر كليب لها ترقص على مائدة يجلس إليها مجموعة من الرجال يتصببون عرقاً. المفروض أنهم لجنة تحكيم في مسابقة رقص. تنتهي الأغنية بجنيفر منسحبة من القاعة وهي تهندم المايوه وسط ذهول لجنة التحكيم في الأغنية. جنيفر لوبيز بجسدها المنحوت بعناية ربانية، وبلونها البرونزي الباهت إلى أقصى درجات الوضوح، وبنظرتها القادرة على تحطيم الأعصاب تماماً، يقال إنها دفعت رقماً خيالياً للتأمين على مؤخرتها (لا عجب!). الأرجح أن شاكيرا فعلت الأمر نفسه وأكثر. وأن كانت جنيفر ليست في مستوى شاكيرا، فهذه الأخيرة «سوسحت» البشر. استعملت الإيقاع العربي في موسيقاها ورقصها الشرقي، فجعلت العالم يتحرك على إيقاع ردفيها.
حين نقول شاكيرا، نقول الصاروخ العابر للفضائيات. فهي المثال لفتيات الحياة وللمغنيات)، وهذه الكتابة لا تخرج عن نطاق التأثر بالجسد الأنثوي، وكيفية تقسيمه، بحيث يتجاوب مع توجهات الرغبة، تلك التي يتم اختزالها، مثلما يختلف الموقف إزاءها، وما يُذكر بصدد موقف الشيخ الإندونيسي اللافت من إينول، وتعليق صورتها المكبّرة في الجامع، وربطها بـ(الذّكر)، هو ما قام به عبد الكبير الخطيبي، من تحليل لكتاب النفزاوي (**الروض العاطر**..)، والذي بات مألوفاً لدى مجمل الذكوريين بصورة خاصة، والمعنيين بصورة طبيعية، إلى جانب دزينة الكتب الأخرى المتداولة سراً في ما بينهم للتطبيق العملي، في

ما ورد فيه من نصائح «إيروتيكية» وليس للدراسة، وذلك عندما يتوقف عند مقولة للنفزاوي، ويعلّق عليها (يقال استناداً إلى الشيخ النفزاوي، أن قراءة القرآن مهيئة للجماع. لنقبل هذه الفرضية القدسية بحرفها مسرورين. إذ سيكون على اللغة المقترحة في الصفحة القادمة أن تخترق القراءة الملتصقة بالانغلاق الديني. وتهتاج حتى تبلغ الضحك الصاخب وعنف النكاح. انظر كتابه السالف الذكر (**الاسم العربي الجريح**، ص ١٠١).
ولا بد أن الخطيبي يشير إلى مفتتَح كتاب النفزاوي، وإن لم يحدده، كما يجب، وأعني بذلك، في الطبعة المذكورة الصادرة عن شركة رياض الريس (ص٢٣) وما بعد، وهو مؤلَّف بناء على رغبة (صاحب تونس المحروسة)، ومقال النفزاوي هذا، لا لبس فيه، لأنه ينطلق من البعد الإخصابي للقرآن، ومن أحاديث نبوية متفرقة للرسول، تلك المتعلقة بالنكاح، ومنها، كما هو معروف: ضرورة البسملة قبل كل جماع، كما لو الناكح: المسلم هنا، يعرّف بنفسه، ويحدد موقعه دينياً، ليكون في ذلك أهلاً للجماع، متمكناً في أداء عمله «الميمون» إسلامياً، ويعني هذا، أن مكاشفة الجسد: الجسد الأنثوي تحديداً، تكون بوضعه في نطاقه الصحيح، في المجال الذكري، وكأن ثمة عوداً على بدء، حنيناً إلى الأصول: خلق حواء من آدم، وما يخص الجسد هذا، وما يمس المؤخرة، هو جانب لافت في العلاقة الدلالية بين ذكورية الرجل وأنثوية المرأة المركّبة.

(٢٢) أشير هنا، إلى مقال عبده جبير (بين شاكيرا وماركيز)، في (**الأهرام العربي**. أورغ)، بتاريخ ٦/١٢/ ٢٠٠٣.

(٢٣) انظر يوسف القعيد، في مقاله (ماركيز وشاكيرا)، في (**الأهرام العربي**. أورغ)، بتاريخ١٠ أيلول ٢٠٠٧، وحسام أبو إصبع (من قرأ هذه الأعمال سيشمله السحر الكيخوتي والموبي ديك وسنوات العزلة)، في صحيفة (**الوقت**. كوم)، ٢٦ تموز، ٢٠٠٧.ومن الطريف أن مقال القعيد، يتضمن بعض الإشارات المفيدة في الموضوع، منها: تساؤله عن سبب عدم وجود كاتب عربي يجرؤ على الكتابة عن فنان أو فنانة ما (يورد حكاية الأستاذ الجامعي الذي أعلمَ أحدهم أنه سيكتب رواية حول نجلاء فتحي، وكيف أنه صار نكتة فيما بعد، وهو لم يكتب روايته)، ولم يكتب أي كاتب مصري حول سعاد حسني بعد رحيلها المفجع، في عمل أدبي طبعاً، إنما تناولها اثنان من الخارج: كباريه سعاد، لمحمد سويد، و: آرتست، لهاديا سعيد، ومن ثم يثمن ما كتبه إدوارد سعيد عن تحية، وهو في مقامه الفكري المعلوم، وماركيز، عن شاكيرا، وهو في موقعه الأدبي الكبير. هنا يمكن توجيه السؤال ذاته إلى القعيد، فيما إذا قدَّم سعاد حسني أو غيرها من الفنانين في عمل أدبي؟ هو لم يشر إلى ذلك، ويعني ذلك: أي قيمة اعتبارية تبقى لنقده إذاً؟

(٢٤) أشير هنا إلى مقال رجب المرشدي، في مقاله السالف الذكر.

(٢٥) انظر حول ذلك سمر يزبك (الزمن الجميل) **صحيفة الحياة**، بيروت، ١٤/١١/٢٠٠٦.

(٢٦) انظر حول ذلك المادة المكتوبة، ودون ذكر اسم الكاتب، وتحت عنوان (رانيا جلالة الملكة الأردنية)، في صحيفة (**الرأي**)، بيروت، ١/١٢/٢٠٠٦.

(٢٧) هذا ما يمكن استشفافه من مقاله الرئيس والمعروف عن شاكيرا (يقع في عشر صفحات: ٦٥ ـــ ٧٤)، والذي أودعه كتابَه السالف الذكر (**غريق على أرض صلبة**)، وهو من الحجم الصغير نسبياً، والذي ترجمته مها عبد الرؤوف، ونشرته دار ميريت، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، والمقروء في المقال، يظهر أنه كتِب سنة ٢٠٠٣، وما ورد في ثنايا هذا الفصل (أي موضوعي هنا)، لخَّص معظم أفكار المقال، أو أهم

أفكاره، تلك التي تكررت في بعض الفقرات، للتأكيد عليها طبعاً، بالنسبة لحيويتها، وخفتها، وقدرتها على تحمل الصعاب، والكفاح اليومي، والانفتاح على الآخرين كثيراً، ورغبتها في مساعدتهم، كما رأينا في المتن والهامش، وفي أكثر من إحالة مرجعية، وقد تبين هذا أكثر، في ما بعد، ومن جهة تعلق الصغار (أطفال المدارس)، والشبيبة بها، وحرصها الشديد بالتالي، على أن تبقى هي: هيئة ونشاطاً، في ذات الصورة المأخوذة، عنها، أو المتشكلة لها، في نفوس المعجبين والمعجبات بها...، والمقال، بدوره، لا يخفي طابعه الروائي السردي، وبانسيابية ملحوظة، دون تأتأة، حيث الماضي خلفية الكتابة، والكتابة ذاتها، تتراءى تدريجياً لوحاً ضوئياً موجَّهاً إلى المستقبل، وكأن شاكيرا رهانه، أن مؤخرتها المعسولة تكويراً وتدبير فتنة وهجنة حداثة معاشة، في الجمع بين محلومية الشرقي، ومعلومية الغربي، وكذلك بين دلالة (مهضومية) الأول، و(مفهومية) الثاني، والتنوع في كل حالة.. إلخ، كما أرى هنا، هي الإطلالة الكبرى له، لمعاينة سر الفتنة الأنثوية، عبر مؤخرة إسطرلابية، وفعل الاندهاش في لغة ماركيز، ربما، لا يحسن تفسيره، كما هو تأويله الجسدي المعلوم، سوى من يعايش حركية صورة الأنثى: أنثاه الباهرة، في وجدانه، ويقينه المحقَّين كثيراً فيما يُعلِمانه..

دون نسيان تلك العلاقة التي تقوم بينهما، من خلال الدائرة التي تشكلت برغبتها، ويكون ماركيز مسؤولاً مباشراً عنها رمزياً، وهي ذات صفة إنسانية محض، من جهة تأمين المساعدات، لمعالجة الأزمات الطارئة، وتأمين اللازم لذلك، وهي صاحبة الدعم المادي الأكبر في ذلك.

حيث إن ماركيز، تحديداً، هو رئيس فخري لجمعية «آلاس» الخاصة بشؤون الكوارث ومكافحة الأمية والفقر في أميركا اللاتينية، والتي تشكلت حديثاً، وإن شاكيرا تبرعت من مالها بمبلغ ٤٥ مليون دولار، لهذا الغرض (نقلاً عن **صحيفة الوطن** ٢٠٠٧/١/٤، وكذلك المشاهد السياسي، في ٢٧ ــ كانون الثاني، ٢٠٠٧...).

(٢٨) في مقابلة مع الباحث الدكتور عبدالوهاب المسيري، وهو أستاذ الأدب الإنكليزي في جامعة عين شمس المصرية، ٢٠٠٧، تابعتها إلكترونياً في (وكالة أخبار الشعرالعربي)، بتاريخ ١٢ ــ ٢٠٠٧/٤، وكذلك في منبر (الخليج) الإلكتروني، بتاريخ ٦ ــ ٩\٢٠٠، تطرَّق إلى أنه بصدد إعداد دراسة عن شاكيرا، بصفتها ظاهرة، ورأى أن غناءها متأثر بالفلامنكو الإسباني، وقد استطاعت أن تكون خلطة رائعة، مكَّنتها من اكتساح العالم، وعلَّق على الرقص الشرقي ضمناً، على أنه أصبح مملاً عندنا... إلخ.

(٢٩) في مقاله (مستقبل الرواية وأدب النجوم)، يرى آدم لوشر، أن ثمة وضعاً كارثياً في انتظار الرواية، بسبب انحسار سوقها، مقابل سطوع نجك أدب النجوم، وهي يعقد مقارنة، بين نجمة التعري المعروفة كاتي برايس (٢٩ سنة)، وقد صدرت رواية لها، هي (كريستال)، إذ بلغت مبيعات هذه الرواية، في طبعاتها المتتابعة الصادرة حتى الآن ١٥٩٤٠٧، بينما الروايات الست المرشحة لجائزة البوكر المشهورة، فإن مبيعاتها مجتمعة كانت ١٢٠٧٧٠، وفي دولة القراءة المتميزة: بريطانيا، وهذا يشكل خطراً على الأدب الجاد، وهو يستغرب من هذه الظاهرة، وكيف تستمر، رغم أنه في خاتمة مقاله، يرى أن الباقي، هو الأدب الحقيقي، وليس سواه (انظر مقاله المنشور مترجماً في ملحق صحيفة (**الثورة** الثقافي ـ دمشق، بتاريخ ٢٠٠٧/١٠/٢.

وعندما أورد مثالاً من هذا النوع، فلأن ثمة صورة مشابهة ماثلة أمام ناظري، وهي تخص شاكيرا، ونجوميتها المتصاعدة في جهات مختلفة، وماذا يمكن أن يحصل لو أنها وضعت كتاباً باسمها، من خلال المبيعات المتوقعة؟ بالتأكيد، أنا مع كل كلمة شدد عليها لوشر، في مقاله، وخصوصاً حين يركّز

على الأدب الحقيقي، ويسمي الحاصل (الكارثي)، وهو قول يخص سواه، معني بقضية الأدب، ومكانته في المجتمع راهناً.

ولكنني، من ناحية أخرى، أنظر إلى الموضوع، ليس من باب المقارنة، وإنما الاهتمام العام، فلكل منهما السوق الخاصة به، حيث إن كتاب كاتي لا يُقرأ إلا في ضوء المتخيَّل الجسدي التابع لنجمة التعري، وإن شاكيرا، لو وضعت كتاباً، يعني مسيرتها الفنية، أو جوانب حياتية تعنيها، فإن المتخيل الجسدي لها: حركة مؤخرة، وصوتاً متداخلاً مع الحركة، سوف يتقدم عملية القراءة.

وهذا يعيدنا إلى مكاشفة بيت القصيد (بيت الطاعة)، إذ إن المستجدات، توجِد آبائيتها، في التفريق بين الأمور، وكيف، ومتى تكون الطاعة ملزِمة، وكيف، ومتى تكون ملهِمة، حيث إن التحرك في إهاب شاكيرا، كما هو التحرك في أثر جسد كاتي، لا أظنه من باب التفضيل القطعي، وإنما لأن استجابة قارّة في نفوس المتحرّك هنا، أن ضغطاً متحوّلاً، ومحوّلاً لمشاعر القارئ، إذ يكون هذا علامة فارقة من علامات البحث عن مخرج، عن وضع مفرِج لجسد مكبوت، من خلال مثال حي، مجسّ: أنثوي، يخفف العنف المقيم في الداخل، ولو نفسياً، إنه الجسد القادم من عالم يجري تجميله، معزّياً جسداً يزفر ويئن، تحت وطأة اليومي، أو يندفع منتشياً، مع انسيابية الجسد الطافح بالفتنة، هي ذاتها اللذة التي تمكّن صاحبها من البقاء، أقل معاناة يومية، بينما في الجانب، جانب الأدب الحقيقي، فالموضوع يُناقَش، في الجهد الواجب بذله، وما يتبعه من ضغط مطلوب، إضافة إلى الضغط الآخر، ضغط اليومي: العالمي والمحلي، لتحقيق أمل، لا بد أنه مُرجَأ مرات ومرات، ولكنه لصيق وعدٍ، محلوم به، تكون المؤخرة (الساخنة)، مائلة عليه أفقه النفسي هنا وهناك.

المؤلف

ـ باحث سوري.

ـ إجازة في الفلسفة من جامعة دمشق ١٩٨١
ـ نشر الكثير من المقالات والأبحاث الفكرية والأدبية في كبريات المجلات العربية، مثل: **المسيرة، عالم الفكر، الوحدة، دراسات عربية، المستقبل العربي، الفكر العربي، الموقف الأدبي، النهج، الطريق، كتابات معاصرة، الفكر العربي المعاصر، الاجتهاد، الناقد، النقاد...** إلخ.

مؤلفاته المنشورة:

١ ـ **مغامرة المنطق البنيوي (البنيوية كما هي)**، مركز الدراسات والأبحاث الاشتراكية في العالم العربي، دمشق، ١٩٩١.
٢ ـ **صورة الأكراد عربياً بعد حرب الخليج**، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ١٩٩٢.
٣ ـ **الجنس في القرآن**، شركة رياض الريس، لندن،ط١ ١٩٩٤/ط٢/٢٠٠٠.
٤ ـ **الدكتور قاسم مقداد جميل باشا**، دمشق ط١، ١٩٩٤.
٥ ـ **البنيوية وتجلياتها في الفكر العربي المعاصر**، دار الينابيع، دمشق، ط١، ١٩٩٤.
٦ ـ **الهجرة إلى الإسلام**، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٥.
٧ ـ **الكرد في مهب التاريخ**، كرد برس، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

٨ ـ **أئمة وسحرة ـ البحث عن مسيلمة الكذاب وعبدالله بن سبأ في التاريخ**، شركة رياض الريس، ط١، ١٩٩٦.

٩ ـ **جغرافية الملذات**، شركة رياض الريس، ط١، ١٩٩٧.

١٠ ـ **الفتنة المقدسة ـ عقلية التخاصم في الدولة العربية الإسلامية**، شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

١١ ـ **المتعة المحظورة**، شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

١٢ ـ **إيقاعات مدينة ـ فصول من سيرة مدينة القامشلي**، دار الينابيع، ط١، ٢٠٠٠.

١٣ ـ **صدع النص وارتحالات المعنى**، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ٢٠٠٠.

١٤ ـ **تقديس الشهوة ـ الرموز الفلكية في النص القرآني**، شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

١٥ ـ **أقنعة المجتمع الدمائية**، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط١، ٢٠٠١.

١٦ ـ **الحنين إلى الاستعمار**، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠١.

١٧ ـ **جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت** مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ٢٠٠٢.

١٨ ـ **قراءة معاصرة في الإعجاز القرآني**، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٢.

١٩ ـ **الشبق المحرم ـ أنطولوجيا النصوص الممنوعة**، شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

٢٠ ـ **أرواح اليوم الثامن**، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٢.

٢١ ـ **في الثقافة العربية المعاصرة ـ صراع الإحداثيات والمواقع**، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٣.

٢٢ ـ **صائد الوهم ـ الطبري في تفسيره**، دار كتابات، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.

٢٣ ـ **الضلع الأعوج المرأة وهويتها الجنسية الضائعة**، شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.

٢٤ ـ **نقد وحشي «رؤية لنص مختلف»**، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٤.

٢٥ ـ **وعي الذات الكردية**، الشركة العربية الأوروبية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.

٢٦ ـ **مجالس الورد والشوك**، دار الينابيع، دمشق.

٢٧ ـ **الموسيقى ـ عتبات المقدس والمدنس**، مركز الإنماء الحضاري.

٢٨ ـ **الأنثى المهدورة**، مركز الإنماء الحضاري، حلب.

٢٩ ـ **الباحثون عن ظلالهم «العبور إلى فيينا»** استوكهولم ـ السويد.
٣٠ ـ **القبيلة الضائعة، الأكراد في الأدبيات العربية الإسلامية**، شركة رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٧.
٣١ ـ **وإنما أجسادنا... إلخ «ديالكتيك الجسد والجليد»**، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط١، ٢٠٠٧.
٣٢ ـ **أحدهم يتغزل بزوجتي**، رواية، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٨.
٣٣ ـ **المنغولي أو مجهول الريح**، رواية، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٩.
٣٤ ـ **الأنثى المهدورة، لعبة المتخيّل الذكوري في صناعة الأنثى**، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ٢٠٠٩.

كتب بالاشتراك:
١ ـ **الثقافة والمثقف في الوطن العربي**، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٢.
٢ ـ **ثقافة الطفل: واقع وآفاق**، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٥.

ترجمات عن الكردية: روايتان لـلالش قاسو وتعليقات وشروحات على كتب مترجمة عن الفرنسية (**الإقامة في السعادة**) لمجموعة مؤلفين، (**وأركيولوجيا التوهم**) و(**أحادية لغة الآخر**) و(**انفعالات**) لـجاك دريدا و(**العنف في العالم**) لـجان بودريارد وإدغار موران.

فهرس الأعلام

أ

ب

ص

ض

ط

ع

غ

ف

ق

ك

ل

م

ن

هـ

و

فرس الأماكن

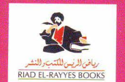
الجسد المخلوع

بين هز البطن وهز البدن

إبراهيم محمود

لم آت بشيء مبتدَع، أي كأن الذي آتي على ذكره لا وجود، ولا حضور له، وعندما أكتب مفردة (ذكره)، فإن الواقعة تُستَحضر هنا، بقدر ما سعيت إلى ضرورة التوقف عند موضوع، هو ملء بصر الكثيرين وسمعهم هنا وهناك، التعرض لجوانب لافتة فيه، وبقدر ما حاولت النبش في جماع هذه الأدبيات (المحمولة) في نطاق المرئي والمقروء والمسموع، وممارسة قراءة تكمل قراءاتي السابقة، في موضوعات أخرى مختلفة، تعنى بالجسد، أنتروبولوجية في المقام الأول، مثلما تكون القراءة هذه قلباً لمنطوق الحياء، عبر إماطة اللثام عن الركام الهائل من الصور والكلمات التي تنمو في (الظلام) كثيراً، على مستوى أروقة السر النابه الذي يُدعى إليه في حالة معينة، ولكنه يُنتهَك سريعاً في حالات، أترك تسميتها للمعنيين بـ(حراس الأسرار) وتنوع أروقة أسرارهم، أعني الذين يحرصون على مؤخراتهم المكشوفة، بالقدر الذي تهمني مكاشفة ما يمكن اعتباره إرادة معرفة، تتركز على موضوع يُعاش، في أكثر من منحى، والطريقة وحدها شاهدة على ما تقدم.

(من المقدمة)




ISBN 9953-21-420-4
9 789953 214207